

د. جابر عصفور



ذاكرة للشعر

مطبعة  
الكتاب  
المعاصر  
دمشق ٢٠٠٠

الأعمال الفكرية



ذاكرة للشعر

## لوحة الغلاف للفنان: مكرم حنين

- 
- من مواليد ٢٠ نوفمبر ١٩٣٩ - منقلوط - أسيوط.
  - حاصل على بكالوريوس التصوير ودبلوم الدراسات العليا في التصوير ١٩٧٥ بامتياز - فنون جميلة القاهرة.
  - مؤسس ورئيس القسم الفني ١٩٧٥.
  - رئيس صفحة الإبداع التشكيلي ١٩٩٦.
  - له باب أسبوعي ثابت من الإبداع التشكيلي في ملحق الجمعة لتحليل الأعمال الفنية المصرية والعالمية.. ثمان سنوات متتالية بدأت سنة ١٩٨٨.
  - ساهم بريشته في رسم الأعمال الأدبية والفكرية لكبار الأدباء والكتّاب والمفكرين والشعراء.
  - أشرف على إصدار كتاب مقتنيات الأهرام الفنية ١٩٩٣ وأهديت النسخة الأولى للرئيس حسنى مبارك.
  - أصدرت له مجلة شل عددا خاصا ٢٠٠ صفحة بعنوان (رواد الفن التشكيلي في مصر) عام ١٩٩٦ عن ١٥ فنانا مصرية وساهم في إنشاء مساحة على الإنترنت للفن المصري لأول مرة.
- صبرى عبدالواحد
-

---

# ذاكرة للشعر

د. جابر عصفور

---



## مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

ذاكرة للشعر

د. جابر عصفور

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

الفنان: صبرى عبدالواحد

المشرف العام:

د. سمير سرحان

---

## علي سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلف جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها . وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبه وراعيته السيدة العظيمة / سوزان مبارك ..

د. سمير سرحان

---





إلى صديقي أمل دنقل  
في ذكراه التاسعة عشرة



مفتوح



تحدث النقاد العرب القدماء عن الشعر بوصفه ديوان العرب، يقصدون بذلك إلى أن الشعر ذاكرة الأمة الحافظة لتاريخها، الواعية لأحداث جازرها، اليقظة إلى المتغيرات التي تصوغ أفقا واعدة لمستقبلها. ولم تكن هذه الدلالة بعيدة عن أذهان أولئك النقاد القدماء الذين ربّوا بعض قيمة الشعر إلى قدرته على تصوير الجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب. وكان تصوير الجوانب المادية قرين ما قاله ابن طباطبا العلوي - أحد نقاد القرن الرابع للهجرة، في كتابه «عيار الشعر» - من «أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها، وهم أهل وِبَرٍ صحوّنهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها ... فتضمّنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها».

أما تصوير الحياة المعنوية فكان يعنى أن الشعر العربي يختزن القيم المختلفة في حياة العرب ويجسّدُها على امتداد العصور، ويقوم بتصويرها رغم اختلاف شروط الزمان والمكان،

فهو حافظة القيم التي ينطوى عليها الوعي الجمعى والفردى، وهو الذاكرة التي تعكس ما فى الطبائع والنفوس العربية «من محمود الأخلاق ومذمومها، فى رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها». باختصار، الشعور هو الذاكرة التي تحفظ الحياة العربية فى تجلياتها اللانهائية «فى خلْقها وخلْقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت».

وغير بعيد عن معنى الحفظ الذى ينطوى عليه «ديوان العرب» المعنى الذى يصل ما تحويه الذاكرة بالإطار المرجعى الذى يتحدد بما تنتخبه الذاكرة نفسها، وتنطوى عليه بوصفه مخزونها السابق الذى تستعيده على سبيل التذكر أو التأسى، والذى تستعيده الأجيال اللاحقة بوصفه إطارها المرجعى الذى تستند إليه فى أمور حياتها المادية والمعنوية، وتقيس عليه كل ما يتدرج على سلم قيمها بالسلب أو الإيجاب. هكذا، تتجاوب دلالات المثل العليا مع محفوظات الذاكرة فى معنى «الديوان» الذى ينطوى، بدوره، على معنى القيمة الذى لا يفارقه، خصوصا لدى قوم لم يكن لهم علم أصح من الشعر، فجعلوه فصل الخطاب، وحفظوه بوصفه تجسيدا للمقاييس المستعادة التى كان لابد من قياس الحياة عليها بواسطة الذاكرة الاسترجاعية.

وإذا استبعدنا دلالة الاتباع التى يتضمنها البعد الدلائلى

الأخير لاسترجاع الذاكرة الجمعية محتويات «ديوان العرب» الذي تحتويه، أو يحتويها بلا فارق، فإن الدلالة المتكررة، بعيدا عن إلزام اللاحق بخطى السابق، تظل قرينة العلاقة التي تصل الشعر بالذاكرة، أو تعطف عليها عطف المتضائفات التي تتجانس في العمل إلى الدرجة التي تدنى بالأطراف المتضائية إلى حال من الاتحاد. ولذلك كان الشعر العربى ذاكرة العرب، وكانت الذاكرة عدة الشاعر فى إبداعه، وعلامة على تميزه بالقدر الذى جعل من كل قصيدة مبتدعة شاهدا على المبدأ الذى يقول: إن التذكر للنفوس غرام.

هذه الدلالات العربية الخالصة لا تتناقض فى جانبها الإيجابى مع غيرها من الدلالات التى اقترنت بفهم الشعر عند الأمم الأخرى، خصوصا تلك التى ربطت الشعر بالذاكرة، وفهمته على أنه التصوير الذى يقتضى اللحظات الطائفة والانفعالات المتغيرة فيتولى تثبيتها وتجسيدها بلغته المجازية التى تصل ما بين الخاص والعام، وتنفذ من النسبى إلى الكلى، وتبين عن المعنى الإنسانى فى الظاهرة الفردية التى لا تفارق شروطها النوعية. ولذلك قال شاعر الرومانسية الإنجليزية وليام وردزورث William Wordsworth (١٧٧٠-١٨٥٠) إن الشعر «عاطفة يتذكرها المرء فى هدوء». وكان يقصد بذلك إلى أن الشعر ليس هو الحياة على نحو ما نعيشها أو نعاينها، وإنما الحياة كما

نشعر بها خلال لحظات التأمل، أو الاسترجاع، وقد أعدنا خلقها تحت تأثير قوة ذات فاعلية جديدة تتمثل فى عملية التذكر التى هى عملية تأليف وإنشاء وبعث للحياة فيما كان يفتقر إلى الحياة. ولا يختلف بيرسى شيللى Percy Byshe Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢) عن رفيقه وردزورث فى هذا الجانب، فالشعر سجل أحسن اللحظات وأسعدها لدى أسعد العقول وأحسنها فيما يراه، فهو ذاكرة تحفظ العواطف والمشاعر والانفعالات، وتستبقى الرؤى الزائلة التى تتلبس فترات المحاق فى الحياة، وتطلقها إلى الناس بعد إعادة صياغتها، فتتنضو بها قناع الألفة عن العالم، وتكشف الأسرار عن العلاقات التى لا تنتبه إليها عادة، وتبرز الإرهاصات الدالة التى تغدو بها القصائد مرايا الزمن الآتى بالوعد.

وليس من الضرورى أن نسرف فى التفاؤل الرومانتيكى الذى انطوى عليه شيللى فنقصر الشعر على تسجيل أحسن اللحظات وأسعدها لدى أسعد العقول وأحسنها، فمن المؤكد أن الشعر لا يتردد فى تسجيل كل أنواع اللحظات الإنسانية بجلوها ومرها، خيرها وشرها، جمالها وقبحها، ولا يعرف التمييز بين لحظات سامية ولحظات متدنية، فكل ما فى العالم المادى والمعنوى موضوع للشعر ومادة خام لتجاربه، تلك التجارب التى تستطيع بخصائصها أن تحيل القبح إلى جمال، أو تكتشف الجمال فى القبح، كما تكتشف المعنى فى اللامعنى، والجليل السامى فى



العادى المالف، وقد علمنا تجارب الشعر المختلفة، على امتداد تاريخه وتباين مدارسه، أنه حتى القبح له شعريته الخاصة، وله قدرته على إثارة المشاعر الجمالية، خصوصا بعد أن تنظمه الذاكرة الشعرية فى علاقات شعرية جديدة تمنحه ما لم يكن له من المفزى والقيمة.

والذاكرة فى ذلك كله ليست مجرد وعاء الحفظ، أو سجل تصويرى يحفظ المواد بون أن يترك أثرا فيها، وإنما هى فعل تشكىلى، وقدرة خلاقة، وإنشاء متصل. لا تتجذب إلا إلى ما ترى فيه دلالة خاصة تلمحها، ولا تستبقى إلا ما ينطوى على معنى تدركه فى تداعياتها. ولا تتسم بالحياد إزاء ما تنطوى عليه، بل تعيد تكوينه بالحذف أو الإضافة، التكبير أو التصغير، التأكيد أو التهوين، وبالجمله إخال كل معطى من معطياتها المخزونة فى شبكة جديدة من العلاقات التى تتجاوب فى توليد الدلالات الطازجة فى تنوعها الخلاق. ولذلك كان الشاعر الإنجليزى الحديث ستيفن سبنر Stephen Spender (١٩٠٩-١٩٩٥) يؤكد أن الخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرتنا على التخيل هى نفسها قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة، خصوصا فى حفظ الصور وتنظيمها أو تركيبها وابتكارها.

ولكن ماذا عن ذاكرة النقاد؟! هل تختلف ذاكرة الناقد عن ذاكرة الشاعر؟! بالطبع هناك اختلاف نوعي أو كيفي، فالذاكرة النقدية تعمل على أساس مبادئ تصويرية عقلانية، لا تتطابق ومبادئ الرؤية الشعرية التي تتحرك في دائرتها ذاكرة الشاعر، والخيال الحدسي في الذاكرة الشعرية غير الخيال التحليلي أو الاستنباطي في الذاكرة النقدية. واللغة الشعرية المجازية التي ترى الاستعارة هي السبيل لتحديد ما لا يقبل التحديد من دقائق المشاعر، وتجسيد ما يتأبى على التجسيد من الرؤى الفريدة، هي النقيض الظاهر للغة الوصفية التي يعتمد عليها الناقد، خصوصا في نزوعه العلمي الذي يرفض التسليم بوجود معطيات تحيط بها المعرفة ولا تؤدّيها الصفة. وأضيف إلى ذلك حرصه على الموضوعية التي تفصله عن موضوعات نقده، حتى لو سلم في شيء من الاحتراز أن ذات الناقد هي بعض موضوع نقده، ولذلك لا يمكن إيقاع التطابق بين ذاكرة الشاعر وذاكرة الناقد، فالأولى مجالها الرؤيا والثانية مدارها التصور، والأولى يمتزج فيها الحدس بالشعور، بينما الثانية لا يفارق فيها التحليل منطق العقل الذي يضع كل شيء موضع المساطة، غير مستثنى ذاته بوصفها مفعولا للفعل في عملية المساطة نفسها.

ولكن يجمع بين ذاكرة الشاعر وذاكرة الناقد أوجه شبه لا سبيل إلى إنكارها رغم ذلك كله، فهناك الانفعال الذاتي المقترن

بالمثير الذي تنطلق منه الحركة الاستهلاكية للذاكرة فى كل الأحوال، خصوصاً قبل أن تسلم نفسها إلى تداعيات الرؤيا الشعرية فى حالة الشاعر، أو تحليلات العقل الواعى فى حالة الناقد. وهناك التحيزات الخاصة التى تصاحب الانفعالات الذاتية مصاحبة السبب والنتيجة، فتجعل من ذات الناقد بعض موضوعه حتى فى عمله التحليلى الاستباطى، كما تجعل من ذات الشاعر عدسة رؤيته الخاصة فى منظوره الحدسى الذى تجسده المجازات. وما بين الانفعال الذاتى وتحيزاته المصاحبة تقع دوافع اختيار الذاكرة النقدية لما تستعيده، كما تقع قدرتها التخيلية على الحذف أو الإضافة، التكبير أو التصغير، التأكيد أو التهوين.. إلى غير ذلك من الخصائص التى تظهر تأويلها فى عمليات التفسير التى تنطوى عليها استعادة الذاكرة النقدية.

هل يمكن القول، والأمر كذلك، إن حركة الذاكرة النقدية حركة مناصرة سلفاً بمعنى من المعانى؟ إن الأمر ممكن، فهذه الذاكرة لا تستبقى إلا ما سبق أن أثارها فى هذه اللحظة أو تلك من لحظات تاريخها المتعاقب، ولا تسترجع إلا ما يتجسّد دالاً فى وعيها نتيجة فعل الاستعادة، ولا تتوقف إلا على ما ترى فيه علامة ماثرة - أو علامات دالة - فى مجال عملها، ولذلك فهى لا تتحرك من حاضرها إلى ماضيها إلا نتيجة ما يجذب من مفزون هذا الماضى إلى مواقف الحاضر أو أحداثه، أو يستجيب

كثير من غيره إلى متغيرات الحاضر الفكرية أو مستجداته النقدية. أقصد إلى تلك المتغيرات والمستجدات التي تؤدي دور المرایا الجديدة التي يستجلى فيها الماضى البعيد أو القريب صورته من منظور مغاير، وفى ضوء مختلف، فيكتسب من التفسيرات ما لم يكن له نتيجة تطورات التقنيات التأويلية أو محدثات الأدوات النقدية.

وانحياز الذاكرة النقدية وتر مشدود بين نقیضین من هذا المنظور. أول النقیضین قطب الذاتية الخالصة التي تغدو انطباعية مطلقة، تتحرك معها ذاكرة الناقد مستجيبة إلى كل هبة ریح عاطفية طارئة أو عابرة، كأنها الريشة التي تتعاورها مهبّات الانفعالات الشخصية المتقلّبة بتقلب أحوال المزاج الفردی الذي يمكن أن ينقلب من النقیض إلى النقیض بون مبرر عقلی، وثانى القطبین قطب الموضوعية الآلية التي تقتزن بنزعة تجريبية (إمبريقية) بحثة، تزعم الحياد المطلق والتجرد الخالص، فتبدو كما لو كانت تعمل آلیا بقوانين تداع شكلی، تفرضه أنواع التناسب الآلى أو المنطقی.

وقد أنقضى عهد الذاتية الخالصة التي مضت مع الهشاشة العاطفية التي انحدرت إليها الرومانتيكية بعد أن فقدت قدرتها على التجنّد الحيوى، وانغلقت على نفسها فى الأجواء التي وصفها على محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) بقوله :

وإنْ أَنتَهَى الْأَغْنَى فِي مَسَامِينَا مَا سَالَ وَهُوَ حَزِينُ اللَّحْنِ مُكْتَسِبٌ  
وانتهى كذلك زمن الموضوعية الآلية التي تكشف زيف  
دعاؤها عن الحياد الخالص والتخلص الكامل من أى أثر ذاتي.  
وأصبح ما يغلب على التيارات النقدية الواعدة في زماننا النزعة  
الموضوعية النسبية التي لا تتجاهل العوامل الذاتية قط، ولا تنفيها  
تحت أية أوهام إمبريقية، وإنما تضعها في موضعها الصحيح  
الذي لا يسمح لها بالتضخم أو القضاء على إمكانات الموضوعية،  
وذلك بجعلها مفعولا لفعل المساعة، داخل سياق كل مقارنة  
موضوعية. وفي الوقت نفسه، وضع المقاربة الموضوعية موضع  
المساعة بما يحررها من أسر القيود الإيديولوجية التي لا تكف  
عن تزييف الوعي في كل ما يراه حقائق أو ظواهر موضوعية.

وأتصور أن هذه الموضوعية النسبية هي الدائرة التي  
ينبغي أن تتحرك فيها ذاكرة الناقد المعاصر في مقاربتة الشعر  
القديم أو الحديث، خصوصاً عندما تستعيد هذه الذاكرة  
العلامات الدالة التي تتكون منها المتغيرات في علاقاتها بالثوابت،  
أو المفارقات في صلتها بالنقائض التي تتشكل المفارقة لنفسها،  
أو لحظات الاتصال أو الانقطاع التي يستعيد بها الشعر ماضيه  
أو ينفصل عنه، صانعا لنفسه من الآفاق المغايرة ما يحمل معنى  
الإمكان الواعد، أو المغايرة الخلاقة، أو التجريب الذي يقضى على  
الأوثان، ولا ينفصل تحديد المتغيرات أو المفارقات عن تحديد

لحظات الاتصال أو الانقطاع فى السياق الاسترجاعى لذاكرة الناقد، فهذه الذاكرة محكومة بالعوامل التى تحدد حركة عملية الاختيار وتوجهاتها، والتى تجعل من كل اختيار دليلا على تكوين من يختار، نقديا أو جماليا أو فكريا أو نفسيا، وكشفا عن أولوياته وتحيزات الموضوعية وغير الموضوعية.

وأحسبنى فى حاجة إلى القول إن الموضوعية النسبية لا تمنع التعاطف مع هذا التيار أو ذاك، ولا من تدفق الذكريات الشخصية حول هذه الحادثة أو القصيدة أو ذلك الشاعر الذى ارتبط به الناقد فى علاقة حميمة، فالهم أن لا ينقلب التعاطف إلى هوى، وأن يظل تدفق الذكريات مسكوما محسوبا فى إطار التحليل الكاشف، والمعول عليه فى كل الأحوال أن يظل التحليل النقدي بعيدا عن تميّزات التعصب، وأن تتسم المعالجات التطبيقية أو النصّية بالنفاذ الذى يلقي أضواء جديدة على كل الموضوعات، حتى تلك التى تصوّر النقاد أنهم فرغوا من أمرها، وأغلقوا دونها أبواب الاجتهاد، فالذاكرة التى تسترجع لا تتردد - مع النقد المتجدد - أن تعيد إنشاء حتى الشعر الذى استقر وصفه بالتقليدية، كاشفة عن مغزى مغاير مع كل استعادة أو قراءة.

ولا يقتصر الأمر فى ذلك على المختارات الشعرية التى يصنعها نقاد أو شعراء، كما حدث فى تراثنا العربى، ابتداء من

اختيارات أبى تمام (حماسة أبى تمام) والبحترى (حماسة البحرى) وغيرهما من الشعراء فى جانب، واختيارات الأصمعى (الأصمعيات) والمفضل الضبي (المفضليات) وغيرهما من اللغويين أو النقاد فى جانب ثانٍ، وإنما يمتد إلى كتب التاريخ الأدبى، والموازنة بين الشعراء، ودراسات السرقات قديما والتناص حديثا، ورصد الموضوعات ذات الدلالة الخاصة، أو القصائد العلامات التى لا يفلتها النقد التطبيقي لأهميتها من منظور الناقد.

وأيا كان مجال عمل الذاكرة النقدية فى الأنواع السابقة من الدراسات، أو حتى غيرها، فإن ما تستعيده ذاكرة الناقد لا يقل أهمية فى دلالاته عن ما لا تستعيده الذاكرة الانتقائية بالضرورة، ولذلك فإن علاقات الغياب فى كل فعل من أفعال الاستعادة التحليلية تكتسب معناها فى صلتها بعلاقات الحضور، خصوصا حين يدل المسكوت عنه على موقعه من المنطوق، سواء على مستوى الاستعادة التحليلية أو مستويات الاسترجاع التى لا تخلو من بوح ذاتى فى بعض الأحيان، ونتيجة بعض الشروط التى تجعل من ذات الناقد بعض الموضوع الذى تسترجعه ذاكرته التحليلية.

الدقى ، أول مايو ٢٠٠٢





عن النص الإحيائي



## ما بين الإحياء والتناص

اصطلح دارسو الأدب الحديث على أن شعراء الإحياء من أمثال محمود سامي البارودي (١٨٤٠-١٩٠٤) وأحمد شوقي (١٨٨٦-١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢-١٩٣٢) في مصر، وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣-١٩٣٦) ومعروف الرصافي (١٨٧٧-١٩٤٥) في العراق، وأقرانهم في الشام أو الجزيرة، هم الذين صنعوا بداية النهضة الشعرية الحديثة. وشاع بين هؤلاء الدارسين تبرير تسمية أمثال هؤلاء الشعراء باسم "شعراء الإحياء" على أساس من العلاقة الوثيقة بين إبداعهم وتراثهم الشعري. ولا تزال كلمة "الإحياء" مرادفة لكلمة "البعث" في هذا السياق، من حيث طبيعة العلاقة بالماضي، والإشارة إلى الخاصية النوعية للنهضة الأدبية التي كانت تطمح إلى استعادة الازدهار الأدبي القديم، والوصول به إلى أقصى ما يمكن أن يحققه شاعر رأى نفسه وريثاً لأسلافه وناداً لهم في الوقت نفسه.

هكذا كانت القصيدة "الإحيائية" تأليفاً جديداً، أو صياغة جديدة لقصائد الشعر القديم التي تجمعت وتراكمت في مناطق الوعي واللاوعي من ذاكرة الشعر الإحيائي، تلك التي تحولت إلى مبدأ حاسم في الإبداع الشعري، ولا أدل على ذلك من أن

القصيدة الإحيائية لا تكف عن تذكيرنا بأصولها مؤكدة قول البارودي: "إن التذكر للنفوس غرام". وهو قول يبرز المكانة الأولى التي احتلتها الذاكرة في الشعر الإحيائي، ويؤكد الدور الذي قامت به القصائد المتذكرة بوصفها الإطار المرجعي لعنصر القيمة في فعل "الإحياء" الذي لم يكن، في واقع هذا التأويل، سوى نوع من "البعث" الذي انبثق به الموروث في ميلاد جديد، بواسطة الشاعر الإحيائي الذي استعاد سلفه القديم من الذاكرة.

هل كان "الإحياء" بهذا المعنى فعالية من فعاليات "التناص" أو مرادفاً له في الدلالة؟ سؤال تبعث عليه العلاقة النصية التي تصل اللاحق بالسابق في هذا الشعر، والتي ترد علاقات الحضور فيه على علاقات الغياب. ويحدث ذلك في التجاوب الدلالي الذي تشير به النصوص إلى النصوص، أو تردّد به النصوص أصداء غيرها الذي يكمل معناها، فتتفرغ بطرح السؤال عن حال وجود "التناص" في هذا الشعر، من حيث هو حال وجود يمكن أن يتطابق وفعل "الإحياء" في المعنى والدلالة. فكرت في السؤال ملياً، وانتهيت إلى الإجابة بالنفي من حيث إمكان التطابق بين فعل التناص وفعل الإحياء، فإيقاع التطابق بين الفعلين تشويه لمعنى التناص وعدم إدراك لطبيعة فعل الإحياء في أن.

لكن هذه الإجابة لا تمنع من وجود التناص في الشعر الإحيائي نفسه، بعيدا عن تسميته التي هي نوع من التثبيت الارتجاعي لدلالات هذا الشعر في بعد واحد من أبعاده، هو البعد التراثي الذي يستعيد به الشاعر اللاحق الشاعر السابق على سبيل الإحياء أو البعث. هذا البعد موجود في شعر الإحياء بالقطع، وإلا ما شاعت تسميته بهذا الاسم، ولكنه ليس البعد الوحيد فيه، فضلا عن أن التثبيت الارتجاعي لمعنى الإحياء وفرضه على كل أبعاد هذا الشعر هو نوع من القولبة التأويلية التي تفسر الكل بالبعض، أو تسقط على الكل ما يميزه بالقياس إلى سابقه الذي يناقضه. وما تميز به هذا الشعر عند أول من تألوه أنه انقطع عن مجرى الانحدار السابق عليه، واستبدل بالانحدار نقيضه، حين استبدل بماضيه القريب ماضيه البعيد في عصور الازدهار الشعري، فأعاد الشعر إلى فحولته الأولى، وبعث هذه الفحولة من مرقدتها لتحيا في عهد جديد من الإحياء أو البعث. وبعيدا عن الدلالة التأويلية لهذه التسمية، وهي دلالة لا تنطبق إلا على القسم التقليدي من شعر الإحياء، شأنه شأن كل إبداع يتأبى على قولبة المسمى التأويلي الذي يحصره في بعد واحد فحسب، فإن هذا الشعر نص من النصوص في آخر المطاف، يتضمن وفرة من النصوص المغايرة، أبرزها النصوص القديمة التي يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متباينة.

وفى هذا البعد النصى الذى ينطوى عليه شعر الإحياء، بعيدا عن قولبة التسمية، يقع التناص وتتجلى الفاعلية المتبادلة لحوار النصوص.

لكن لماذا لا يمكن لفعل الإحياء نفسه أن يغدو فعلا من أفعال التناص أو يغدو إياه بمعنى أو بآخر؟ يرجع السبب فى ذلك إلى أن التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد، وأعتقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمن أو الاقتباس أو الاستلحاق أو المعارضة أو الموازنة التى ينطوى عليها البعد التراثى من شعر الإحياء، فأبجدية الفهم المعاصر للتناص تقوم على نقض التجزئة البلاغية للأعمال الأدبية فى أساليب تصل الملاحق بالسابق، كما تقوم على إزاحة الأصل النموذجى الذى ترد إليه النصوص كما ترد النتائج المتباينة إلى سببها الأعلى، ومن ثم التخلص نهائيا من مفهوم العمل الأسبق (فى الوجود والرتبة) الذى يحاكيه العمل المتأخر (فى الوجود والرتبة) كما يحاكي المظهر حقيقته الأولى. وتقوم هذه الأبجدية، إضافة إلى ذلك، على نفى مفهوم "المؤلف" الخالق الذى يشير إليه العمل إشارة المصنوع إلى صانعه الواحد الأحد، على نحو أسهم فى إعلان موت المؤلف، شأنه شأن فكرة الأصل الواحد أو النموذج الأمثل للعمل. وكان هذا الإعلان قرين التشظى الذى انطوت عليه معانى النص فى العقود الثلاثة الأخيرة، خاصة بعد

أن استبدل نقد ما بعد البنيوية بمفهوم العمل مفهوم النص،  
وبالنص المغلق النص المفتوح أو "النص المتناص".

وأعترف، ابتداءً، أنني أفهم التناص بمعنى قريب إلى حد  
ما، ومع بعض الاحتراس، من المعنى الذى حددته جوليا كريستيفا  
Julia Kristeva، فالتناص تحوُّلٌ من نسق (أو أنساق) علامة إلى  
نسق آخر (أو أنساق) على نحو يستلزم منطوقاً جديداً، منطوقاً  
تحده العلاقة المتوترة بين الأنساق، خصوصاً ما تؤكد هذه  
العلاقة من هوية خلافية تتحدد بها دلالات النص فى علاقته  
بغيره، حتى فى أقصى درجات انفتاحه أو مراح دواله. وينبنى  
هذا الفهم، بدهاة، على ما ينفي وجود النص المغلق كالدائرة، أو  
النص المكتمل فى ذاته وبيذاته، المستقل تمام الاستقلال عن غيره،  
ويستبدل به حضور النص المفتوح الذى هو مَجْرَّةٌ من المعانى، أو  
شبكة متصلة بشبكات لا نهائية من الشفرات، متوثبة بالحركة  
المغوية للدوال الغاوية.

ولا وجود للمعنى بألف لام التعريف فى هذا النص، ولا  
حضور للمركز الذى يرجع إليه كل شئ كما ترجع المعلولات كلها  
إلى علة أولى لا تفارقها، فالحضور النصى تناصٌ خالص بالمعنى  
الذى ينفى وجود المركز الثابت والعلة المطلقة، ويفتح النص من  
كل أطرافه، فيؤسس لتحدى الإطار المرجعى، ويفضى إلى موت  
المؤلف أو تشظى الذات المزاحة عن المركز. والعلاقة بين النص

والانتاص من هذا الوجه هي العلاقة بين الاسم والمصدر، أقصد إلى أنها علاقة التشكل المفتوح الذي يغوبه النص فسيفساء من الاقتباسات المكتوبة وغير المكتوبة، استيعابا للنصوص الأخرى وتحويلا لها في الوقت نفسه.

ولا يمكن أن ندخل فعل الإحياء في باب التناص بهذا المعنى، لأن تسمية الإحياء لا تنطوي على معنى التحول من نسق إلى نسق، ولا تقضى إلى منطوق جديد يتضمن دلالة الانقطاع، لأن التسمية تومي إلى حركة تبادل مطلق داخل النسق نفسه، واستعادة جزئية يستحضر بها العمل اللاحق العمل السابق، ليرر بهذا الاستحضار وجوده، ويؤسس حضوره، من حيث هو عمل مستعاد أو عمل مستعيد، بلا فارق كبير بين اسمى الفاعل والمفعول، فالإحياء عود على بدء، في فعل الاستدارة التي يتحول بها الماضي إلى حاضر، والحاضر إلى ماضٍ، وفي هذا العود ما يؤكد انغلاق كل عمل على نفسه، واكتماله حول معنى بعينه، هو مقصده الذي يومي إلى ذات غير مزاحة عن المركز في قلبها ما بين الزمن الماضي والزمن الحاضر.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنطوى دلالات الزمن على معنى الدائرة في البعد التراثي من قصائد الشعر الإحيائي، أعنى الدائرة التي يتحول بها "البعث" إلى حضور الماضي في الحاضر، أو العكس، في حركة أشبه بحركة الدولاب التي رآها



شعراء الإحياء مبدأً أساسياً. ولذلك تحدث البارودي عن "الفلك الدوّار" كما تحدث عن النهار والليل اللذين يدأبان، والأنجم التي تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق، وعن الطبائع التي لا تزال تَغِبُّ مرددات. وتحدث الزهاوى عن الأرض التي تدور حول الشمس، والأكوان التي تدور على نفسها دوران الرحى، وعن الزمان الذي يربط الأزال بالأباد في دورانه، مؤكداً أن ناموس الدور أشمل ناموس في الوجود. وأبرز شوقي المبدأ نفسه في شعره، عندما تحدث عن أحوال الخلق الغابر المتجدد التي يتشابه فيها الأول والأخير، والتي تمرّ تباعاً كأنها مسرح لا تُرْخَى له أستار، وأوجز المبدأ الذي شغف بالتعبير المتكرر عنه إيجازاً حكيمياً بقوله:

سُنُونُ تَعَادٍ، وَدَفْعُ يُمَيْسِدَ لَمَمَرُكَ مَا فِي اللَّيَالِي جَدِيدُ

ومن هذا المنظور، كان معنى الإحياء الشعري بمثابة المعادل الإبداعى للحركة الصاعدة من حركات "الفلك الدوّار" في الكون، الحركة التي تنتقل بالتاريخ من الانحدار إلى الارتفاع، وبالأمة من السقوط إلى النهضة، وبالفنون من جمود الموت إلى حيوية البعث، كأنها الوجه الموجب من دورة الطبيعة في تقلبها ما بين الموت المعاد والميلاد الجديد، وذلك في دلالة غير بعيدة عن الدلالة التي انطوت عليها أبيات جميل صدقى الزهاوى:

فِي الْكَوْنِ كُلُّ مَرَكَّبٍ فِيمَا أَرَاهُ إِلَى انْحِلَالٍ  
وَلِكُلِّ مُنْحَلٍّ جَدٌّ يَدُورُ كَبِّ فِيمَا بَدَأَ لِسَى

مَا جَاءَ يُقْبِلُهُ الْجَنَّةُ      مَوْبٌ تُعْمِدُهُ أَيْدِي الشَّمَالِ  
مُنْذُ الْقَدِيمِ يَدُورُ هَـ      كَذَا الْكَوْنُ مِنْ حَالٍ لِحَالٍ

وليس الإحياء الشعري، في مثل هذه الدلالة التأويلية، سوى التركيب الجديد لما انحل من القديم، ويد الشمال التي تزيع إلى حين ما خلفته يد الجنوب، وحال البعث الذي يستبدل الزمن الصاعد بحال الموت. والأصل هو حركة دولا ب الزمن بالإنسان في عالمي الطبيعة والفن، حيث يكرر الفعل مبدؤه الأزلي دون أن يتضمن التكرار تغييرا جذريا في اللحمة والسداة. وهذا أمر طبيعي لأن معنى الإحياء كمعنى البعث عود على بدء في الحركة، واستعادة للمبدأ الأول في حركة الدائرة التي تدور بالنصوص كما يدور "الفلك الدوار" بالحياة والإحياء.

قد نقول إن الدلالة العامة لمصطلح التناص لا تتناقض والدلالة الخاصة للتبادلات النصية في البعد التراثي من الشعر الإحيائي، خصوصا قصائده التي تتمثل القصائد الأقدم بقدر ما تتحدد بها على مستويات متباينة. وهذا قول سليم إلى حد كبير. لكن علينا ملاحظة أن المستويات التي نقصد إليها، عندما نتحدث عن التناص، أكثر تعقيدا من أن يختزلها الفهم الساذج الذي يقصر التناص على "مصادر" الكتابة، أو المعارضة التي تقترن بمعنى من معاني المناقشة في الشعر الإحيائي، فذلك معانٍ أضيّقُ

بما لا يقاس بدلالات التناص التي يقصد إليها النقد المعاصر منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، أي منذ أن تأسست مفاهيمه المتنوعة في نوع من رد الفعل المضاد للمفاهيم التقليدية المرتبطة بالأفكار القديمة عن عمليات التأثر الأدبي، ورد الفعل الموازي للمفاهيم البنيوية التي أغلقت البنية على مركز ثابت، ومن ثم على نص مكتف بنفسه منقطع عن غيره، فالتناص الذي قصد إليه النقد ما بعد البنيوي لا يشير إلى دراسة مصادر العمل الأدبي وإنما إلى تحولات أنساق العلامة بالدرجة الأولى. ولا يكفي في فهمه أن نستبدل بحضوره الكلي الشامل حضور بعض الأساليب البلاغية، حتى وإن أمكن عدّ هذه الأساليب بعض تجلياته بمعنى من المعاني.

وإذ لا بد من تأكيد مبدئين أساسيين من مبادئ هذا النقد، ترتبط بهما دلالات التناص ارتباط السبب والنتيجة. أما المبدأ الأول فقرين غياب الأصل النموذجي عن حضور النص، إنزياح مركزه أو تشظيه بلا فارق، وهو المبدأ الذي يضعنا على عتبات أطروحة جاك ديريدا Jacques Derrida عن تدمير مركزية اللوجوس Logocentrism أو مركزية الأصل الواحد المطلق في راحيته، والمبدأ الثاني متصل بانفتاح النص على مراح النوال التي لا تعوقها أسوار تنغلق على النص أو تنغلق به، مع ملاحظة

أن معنى النص لا يقتصر على المكتوب فحسب، بل يجاوز المكتوب إلى كل ما يؤكد حضور النص بوصفه نسقا (سميوطيقيا) من أنساق العلامة، يتشكل بواسطة كل ممارسة إنسانية دالة.

أضف إلى ذلك أن التناص لا يمكن اختزاله في علاقة وحيدة البعد أو الاتجاه بين لاحق وسابق، أو حاضر وماض. إنه حركة مركبة معقدة في النص والقارئ معا، متغايرة الخواص بقدر ما هي متغايرة الاتجاه. هذه الحركة تؤكد العلاقات التحويلية للنصوص بما يؤكد الخاصية الخلافية لكل نص، وتقتحم بهذه الخاصية كل مجال من مجالات المشابهة، في الفضاء الذي يتسع بمعاني التناص لتشمل نصوص الحاضر إلى جانب نصوص الماضي، ونصوص الأنا إلى جانب نصوص الآخر. هكذا، يغدو النص المتناص فسيفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التي تضعه في موضعه الذي يحدد هويته الخلافية، حتى في أحوال تشابهه مع غيره، داخل الشبكة الهائلة التي لا حدود لها من النصوص الإبداعية وغير الإبداعية.

ولا ينطوي معنى الإحياء على هذه الهوية الخلافية لأنه معنى يرادف الاستعادة، ويهدف إلى تأكيد هوية المشابهة التي تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، فلا يتميز بها اللاحق عن

السابق إلا التميز الكمي فحسب. أعنى التميز الذي هو ممارسة للفعل نفسه داخل نسق مغلق، غير يعيد عن دلالة التكرار الذي ينطوى عليه قول البارودي: "أَحْيَيْتُ أَنْفَاسَ الْقَرِيضِ بِمَنْطِقِي". وهى الدلالة التى تسقط الحاضر على الماضى، أو يستعيد بها الحاضر الماضى كأنه إياه، بما يؤكد دور الذاكرة الاستحضارية التى يتحقق بها بعث السابق على لسان اللاحق، فى فعل التذكر الذى هو فعل من أفعال الاستعادة التى لا تبعد كثيراً عن المعنى الذى يومئ إليه بيتا البارودي:

فَلَوْ كُنْتُ فِي عَصْرِ الْكَلَامِ الَّذِي انْقَضَى    لَبَاءَ بِفَضْلِي جَرُولًا وَجَرِيرُ  
وَلَوْ كُنْتُ أَذْرَكْتُ النَّوَاسِيَ لَمْ يَقُلْ    أَجَارَةَ يَتِيمِنَا أَبُوكَ غِيُورُ

وأتصور أن المسافة الكبيرة التى تفصل بين معنى "التناص" ومعنى "التذكر" هى نفسها المسافة التى تفصل بين معنى التناص ومعنى الإحياء أو البعث، فالتناص فعل يعتمد على التذكر ولكنه لا يتطابق معه، ويبدأ من الذاكرة لكنه لا يتوقف عندها، بينما الإحياء فعل من أفعال التذكر أحادى الجانب والاتجاه، والبعث حدث من أحداث الاستعادة التى يعود بها الزمن على أوله، كالذاكرة الاسترجاعية التى تستدير على نفسها لتستعيد أول حضورها. وليس فى هذا وذاك من معنى التناص إلا تعليق بعض النص على بعضه، أو تعليق العمل اللاحق على

السابق، في آلية التوليد الذي لا يغادر دلالة الاحتذاء والمنافسة  
في دائرة الكلام نفسها، وذلك لإصلاح ما قيل وتنقيحه، وإضافة  
إليه بما هو من جنسه، وما لا يخرج به عن مقصده الثابت أو  
نسقه المغلق.

## تناص الشعر الإحيائي

بالطبع، يمكن القول إن الشعر الإحيائي نص من النصوص المتناصّة، شأنه شأن غيره من الممارسات النصّية التي لا تخلو من فاعلية التناص ما ظلت ممارسة إنسانية دالة، فالتناص حال وجود النص من حيث هو شبكة علائقية تتأسس بالعلاقة المتبادلة بينها وغيرها من الشبكات، ويعنى ذلك أنه بقدر أهمية استبعاد الوهم الذي يوقع التطابق بين معنى فعل الإحياء وفعل التناص، فإن أهمية تأكيد الحضور المتناص للشعر الإحيائي، بعيداً عن معنى الإحياء نفسه، ليست سوى الوجه الآخر من تأكيد فاعلية التناص بوجه عام، انطلاقاً من المبدأ الذي يقرر أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة يتمثلها ويتحدد بها. وما دام النص، كل نص، نسيجاً من الاقتباسات والإحالات والأصداء السابقة والمعاصرة التي تخترقه بالكامل، فإن حضور شعر الإحياء، من حيث هو نص، يلزم عنه حضور نصوص أخرى داخلة في نسيجه، لها نورها المباشر وغير المباشر في تحديد دلالاته، خصوصاً من حيث هي كتابات متباينة من الماضي والحاضر، يحاور بعضها بعضاً، وينقض بعضها بعضاً، ويضيف كل منها إلى غيره، داخل الشبكة النصّية التي لا معنى لها بعيداً عن التباين والمصاورة والمناقضة، فالشعر

الإحيائي نصٌ متناص من هذا المنظور، محاكاة ضائعة لا تنفك  
ترجع القهقري لو استخدمنا عبارة رولان بارت Roland Barthes  
(١٩١٥-١٩٨٠) الملتبسة في مقاله الشهير عن "موت المؤلف".

وما يقصد إليه بارت من معنى هذه "المحاكاة الضائعة" لا  
يختلف كثيرا في دلالاته عن دلالة عبارات الراوى الذى يصف  
كتابته، فى مستهل الجزء الثانى من "رباعية الإسكندرية" Alexan-  
dria Quarter للورنس داريل Lawrence Durrell (١٩١٢-١٩٩٠)  
بقوله:

"كل الكتابة اقتبستها عن الأحياء والأموات، حتى  
غوت أنا نفسى حاشية فوق رسالة، لم تنته أبدا،  
ولم ترسل أبدا".

هذه الرسالة التى لا تنتهى أبدا هى تناص النص الذى لا  
محل فيه للبحث عن أصل ثابت، أو مصدر مباشر، فذلك أقرب إلى  
أسطورة السلالة منه إلى الاقتباسات التى يتكون منها النص،  
والتي لا يمكن ردها إلى أصول مباشرة بأعيانها، فنقطة البداية  
فى كل نص ملتبسة بنقطة سابقة عليها إلى ما لا نهاية، وكل ما  
نحسبه أصلا فاعلا هو مفعول به لأصل آخر هو، بدوره، مفعول  
به لغيره فى شبكات لا تعرف البداية التى هى أصل المعنى، ولا  
تعرف النهاية التى هى المقصد الوحيد لهذا المعنى. ومن ثم فإن  
المحاكاة الضائعة حال حضور وإيست طريقة وجود، وذلك من



حيث هي وصف محايت للأبعاد العلائقية للنص الموصول بغيره من النصوص التي لا ينفصل عنها والتي يتميز بها في أن، فتلك هي مفارقة النص الخاصة، من حيث كونه لا يمكن أن يكون ذاته إلا في اختلافه.

قد نقول إن قصائد الإحياء، فيما تعلمنا وتعودنا، قصائد أقرب إلى نصوص القراءة التي وصفها رولان بارت بأنها نصوص تقليدية، تقرأ نفسها بنفسها، وتؤدي دورها بوصفها نموذجاً لكل ما تجاوزه عالمنا. وقد نظر بارت إلى نصوص القراءة بوصفها نقيض نصوص الكتابة التي تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة نفسها، وليس إلى عالم واقعي مقبور من خلال اللغة، فتورطنا في نشاط خطر، بهيج، نعيد فيه خلق العالم في الآن، ومع حركة النصوص المتناصّة كلما مضينا في ملاحظة عناصرها الخلافية. وإذا كانت نصوص القراءة تعتمد على علاقة ثابتة بين الدال والمدلول، فإن نصوص الكتابة لا تعرف شيئاً ثابتاً، وتتأبى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول، فتظل مفتوحة على مراح الدوال، متوثبة بحركة الشفرات التي تتناص بها مع غيرها، والتي نستعين بما ندركه منها على تحديد بعض ما نقتنصه من معانيها.

ولكن تمييز بارت بين نص القراءة ونص الكتابة لا ينفي صفة التناص عن أحدهما ليثبتها لقرينه، فالتمييز الذي يتضمن

معنى القيمة لا يتطابق وحضور التناص فى نص القراءة أو نص الكتابة، بل يمايز بينهما من حيث درجة الفاعلية. أضف إلى ذلك أن قصائد الإحياء ليست كلها نصوص قراءة بالمعنى الذى قصد إليه رولان بارت، فهى نصوص يتجاوز فيها الكتابى والقرائى، ويمكن أن يتحول فيها القرائى إلى كتابى عند مستوى بعينه من القراءة. ولنتذكر، ما دما قد أعلنا على بارت، أن المسافة بين النوعين ليست ثابتة، أو مطلقة، وأن بارت يتناول النوعين، عمليا، بما ينقل عدوى الكتابة إلى القراءة، ويفتح إمكان تحويل نص القراءة إلى نص الكتابة.

وتفسير ذلك أن بارت لا يرد الأمر فى تحديد القيمة القرائية السالبة أو القيمة الكتابية الموجبة إلى حال وجود النص المستقل عن القارئ، فالنص لا يعرف هذا النوع من الاستقلال عند بارت، ولا حضور له بعيدا عن قارئه، لأن القارئ حاضر فى النص بأكثر من معنى، والنص يدين للقارئ بحياته أو موته بأكثر من معنى. النص فضاء من التناص حقا فيما يقول بارت، لكن شريطة أن نقول معه إن القارئ هو الفضاء الذى ترتسم فيه كل الاقتباسات التى تتألف منها الكتابة نون أن يضع أى منها أو يلحقه النقص، فليست وحدة النص فى منبعه وأصله وإنما فى مقصده واتجاهه. ويترتب على ذلك أن القارئ هو العامل الحاسم فى تحديد صفة قرائية النصوص أو صفة كتابيتها، فيشدها إلى

معنى التقليد بأمراس كتان، أو يحررها من هذا المعنى ليطلق سراحها فى قضاء من التناص الذى لا يحده حدّ.

ومن الضرورى أن نضيف، فى هذا المجال، أن بارت استبدل بموت المؤلف حياة القارئ، ونقل الفاعلية من النص المنفصل عن قارئه إلى النص الذى لا تقوم له قائمة بعيدا عن هذا القارئ، فتلك هى علامة النص الجمع الذى يحيل إلى اللغة التى هى شبيهه: بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق لأنها نسق بلا نهاية. وموقف القارئ من هذا النص هو البحث عن وحدته فى مقصده واتجاهه، مدركا أنه صانع النص الذى يجمع بين الآثار التى تتألف منها الكتابة داخل المجال النصى الذى لا ينفصل عنه.

وبداية ذلك، إذا أردنا التطبيق على شعر الإحياء، أن يفتش القارئ فى القصائد الإحيائية عن العناصر الخلافية التى تنطوى عليها، باحثا فيها عن المبدأ الذى يمايز بينها وغيرها من النصوص التى تتمثلها وتتحدد بها، محررا نفسه من الاختصار على آليات المشابهة التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، والتى تفرض عليه النظر إلى اللاحق بعينى السابق أو بالقياس إليه. ومهمة هذا القارئ، تحديدا، هى فتح أفق القراءة على مراح الدوال الذى يجذبه والنص معا إلى شبكات التناص التى لا تعرف بداية حاسمة أو نهاية حاسمة بالقدر الذى لاتعرف المعنى

بألف لام الإطلاق أو الحصر. ولا معول، في فضاء هذه الشبكات، على المقصد الذي أعلنه الشاعر الإحيائي، في قصيدته أو في غيرها من ألوان الخطاب المنسوب إليه، فلا أهمية لمثل هذا المقصد المعلن إلا بوصفه ممكنا من الممكنات التي قد يستهدى أو لا يستهدى بها القارئ في فعل القراءة، وما يشير إليه الشاعر على سبيل القول الشارح، من حيث هو مؤلف، في هذه القصيدة أو تلك، ليس سوى علامة من العلامات المتباينة التي لا ميزة لإحداها إلا بالقدر الذي يجرّد النص في حضوره القرأني المتناص.

وإذا كانت دلالة التناص تجافى المعنى الساذج لمتابعة اللاحق للسابق، مؤكدة العناصر الخلافية للنص في كل علاقات التناص، فإن هذه العناصر لا يكتمل حضورها في وعي القارئ إلا عندما ينظر إليها بوصفها الطرف الفاعل الذي تتشكل به احتمالات المعنى في النص الذي يقرأه. وأتصور أن فردنان دى سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣)، عندما قال ذات مرة: لا يوجد في اللغة سوى اختلافات، كان يرمي بطريقة أو بأخرى إلى المبدأ الأساسي لفعل التناص الذي لا معنى له بعيدا عن العناصر الخلافية، والذي يتميز بها في الوقت نفسه عن مجرد المحاكيات اللغوية السلبية في نصوص القراءة التي تتطوى على معنى التقليد.

والإلحاح على العناصر الخلافية في النص الإحيائي ضرورى لتأكيد هذا النوع الجديد من قراءة النص، خاصة حين يقترن بالتنبيه إلى ما يمايز بين التقليد والتقاليد، فيرد الأول (التقليد) على نصوص القراءة، ويعطف الثانية (التقاليد) على نصوص الكتابة، فالتقليد عود على بدء بما يفضى إلى التكرار الذى تنطوى عليه أفعال المحاكاة الاتباعية، تلك التى لاتعرف سوى أن تنسخ من الأصل ما يؤكد شبهها به. أما التقاليد فهى العلاقات التى لاتدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، والتى يقوم فيها كل طرف لاحق بإعادة إنتاج السابق بطريقة تصله به وتفصله عنه، فهى علاقات تنطوى على الحس التاريخى بالزمنى واللازمى معاً، وتدفع المبدع إلى أن يعى مكانه داخل الزمن، والإضافة إلى الماضى بما يجعل من كل نص يكتبه تغييراً للنسق الذى صاغته لحظات ذلك الماضى. وإذا كان التقليد يحرص على أن يستبعد العناصر الخلافية من محاكياته لأنها تنتقض طبيعته السلبية، فإن التقاليد تنفتح على هذه العناصر التى تغدو وسيلة حاسمة من وسائل تغيير النسق، ومن ثم تغدو وسيلة من الوسائل التى ينفتح بها النص على مراح الدوال الذى لايمكن أن يكون إلا فى اختلافها.

ويفرض علينا هذا البعد الخلفى مراجعة العلاقة بين اللاحق والسابق، فى دائرة التقاليد، من منظور غير بعيد عن

منظور التحليل النفسى عند سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦-١٩٣٩) الذى يصل آليات الاستبدال والتحول والإزاحة بمحاولة الانقطاع الأوديبى عن الأب، فى الفعل الجذرى الذى يسعى إلى أن يستبدل نسقا بنسق وحضورا بحضور. وتتكشف قصائد الشعر الإحيائى عن علامات دالة لتوتر أوديبى من هذا المنظور، ابتداء من قصائد المعارضة التى تنبنى على تضاد عاطفى مانز يشدها بين نقيضى المشابهة والمخالفة، خصوصا عندما يتناقض مبدأ الواقع الذى يفرض ضرورة الاتحاد بالأب مع مبدأ الرغبة الذى يسعى إلى تأكيد حرية الاستقلال عن الأب والمخالفة له والخروج عليه، ومثال ذلك ما نلمحه فى قصيدة البارودى التى يستهلها بقوله:

بِقِسْوَةِ الْعِلْمِ تَقْوَى شَوْكَةُ الْأُمَمِ      فَالْحُكْمُ فِي الدَّهْرِ مَنُوبٌ إِلَى الْقَلَمِ  
كَمْ بَيْنَ مَا تَلْفَظُ الْأَسْيَافُ مِنْ عَلَقٍ      وَبَيْنَ مَا تَنْفُثُ الْأَقْلَامُ مِنْ حِكَمِ  
فالقصيدة تسترجع "عمورية" أبى تمام التى تلفتتنا إليها بواسطة ترجيع الإيقاع المانز لوزن البحر البسيط، وبواسطة المعارضة النقصية اللافئة لمطلع أبى تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْشَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ      فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ  
يُبْرِصُ الصَّفَائِحَ لَا سُودَ الصَّحَائِفِ      فِي مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ  
لكن قصيدة الابن لا تستعيد قصيدة الأب إلا لتنفقها، ابتداء من مخالفة القافية التى تستبدل الميم بالباء، وانتهاء

بالدلالات الضدية التي تستبدل حضور القلم بحضور السيف،  
وسود الصحائف ببيض الصفائح، لتؤكد أن الكتب أصدقُ إنباء  
من السيوف، في كتابتها جلاء الشك والريب حتى لو أثارت الشك  
والريب، وفي صحائفها الحد بين الجد واللعب حتى لو خلطت  
الجد بالهزل، فهي مستودع العلم الذي تقوى به الأمم التي تفخر  
بقطرات مدام الأقلام لا سفك الدماء بالسيوف والحراب.

وإذا كان الأب أقام مخايلته الدالية بالمطابقة الجناسية  
بين الجد واللعب، استكمالاً للتدفق الجناسي بين الحد والحد،  
لتكتمل المقابلة بين السيف المنسوب إلى الجد والكتب المنسوبة  
إلى اللعب، فإن الابن يقلب المطابقة رأساً على عقب، ويقيم  
مخايلته النقضية على المشاكلة بين قوة العلم وشوكة الأمم،  
وحضور الإنسان في الدهر والانتساب إلى القلم. ويواجه الابن  
المقابلة الطباقية للأب بين بياض صفائح السيوف وسواد  
صحائف الكتب بالتمثيل الذي يبين عن هوة الفارق بين ما تلفظه  
السيوف من دماء (عَلَق) وما تنفثه الأقلام من حكمة تبقى على  
الدهر مادارت الأفلاك، ويضيف الابن إلى التمثيل ما يتسع  
بالدلالة، مبيناً عن وعى بالمكان الذي يتعامد على الزمان، علامته  
الهرمان، والمعبود "تحتوي" رسول السماء إلى الأرض الذي يحمل  
إلى الناس العلم والحكمة والمعرفة، وأبو الهول الذي يتجه إلى  
الشرق مراقباً ما يتتابع على مجرى النيل من أمم، فهو:

رَمَزَ يَدُلُّ عَلَى أَنَّ الْعُلُومَ إِذَا عَمَتْ بِمَصَرٍ نَزَتْ مِنْ وَهْلَةِ الْعَدَمِ  
هكذا تتحول المعارضة إلى فعل نقضى، يستبدل بميراث  
الأب الذى يعتمد على سطوة السيف البدوية فى الصحراء  
حضور الابن الذى يتطلع إلى مستقبل يصنعه القلم بالعلم  
الحضرى فى مدينة النيل الواعدة فى "عَالَمِ الْكَلِمِ".

هذا النوع من التوتر العلاقة بين الابن والأب الذى تنطوى  
عليه قصيدة البارودى لا يمكن إدراكه فى غيرها من القصائد  
مالم نبدأ من العناصر الخلافية فى النص الإحيائى، ونجعل منها  
نقطة انطلاقنا للخروج من دائرة المشابهة المغلقة التى اعتدنا  
عليها طويلا، فى علاقاتنا بقصائد الشعر الإحيائى، تلك التى  
تربينا على قراءتها قراءة تخلو من إدراك عنصر التوتر الذى هو  
قرين مبدأ الاختلاف، وأحسب أن استمرارنا فى التجاهل المتعمد  
لهذا المبدأ، فى قراءة الشعر الإحيائى، يبين عن الأصل الاتباعى  
الذى يأبى أن لايفارقنا، والذى تنبنى عليه أفعال القراءة التى  
نقوم بها، وأفق التوقعات التى تفرض علينا أن نبحث فى كل نص  
نطالعه عن أب ينتسب إليه النص انتساب المشابهة التى تدنى  
بالأطراف إلى حال من الاتحاد، دون تمرد أو توتر أو قلق أو  
حتى إحساس بالمخالفة التى هى أول الإبداع.



## الفتح الفاص الإحائي

الطريف أن الذين حصروا الشعر الإحائي في علاقة الاتباع التي تصل اللاحق بالسابق، متناسين نقيض هذه العلاقة الملازم لها، لم يكتفوا بهذا الاختزال وحده بل أضافوا إليه إغلاق مبدأ المشابهة الاتباعية على دائرة الشعر وحدها، فأغلقوا التفاعل النصي على القصيدة وحدها. وكانت النتيجة تجاهل تعقد عمليات هذا التفاعل واتساعها في القصائد الإحائية التي تنطوي متناساتها التراثية على منابع ثقافية متعددة، منابع ليس في الاقتباس عنها ما يجعل واحدا منها أكثر تميزا عن غيره إلا بالدور الذي يقوم به في التفاعل النصي. هذا التفاعل النصي، بدوره، يجاوز متناسات الشعر إلى غيره من أنواع الخطاب التراثي، الأدبي وغير الأدبي، الشفاهي والكتابي، الشعبي والرسمي، العامي والقصيح، الديني والدنيوي، العربي وغير العربي.

والذين حدثونا عن وجود عناصر (يمكن أن نعوها متناسات) من الشعر الفارسي والتركي في شعر شعراء الإحياء الذين كان بعضهم يعرف اللغات الشرقية وينظم بها، على نحو ما فعل البارودي الذي نعرف شيئا عن نظمه باللغة التركية، يمكن

لهم بالقدر نفسه أن يتحدثوا عن عناصر تراثية متناصصة، من خارج دوائر الشعر، تصل المعتقدات بالأفكار، والأمثال بالحكم، والأخبار بالأنساب، والأيام بالأشخاص، والعلوم بالفنون، فتجاوز بين ألوان الخطاب التراثي المختلفة في العلاقات التي تسترجع بها القصيدة الإحيائية جوانب ماضيها المتسع الممتد.

هذا الماضي لا يقتصر على مرحلة زمنية دون غيرها، هي العصر الذهبي الذي نسبنا إليه شعر الإحياء، وافترضنا علاقة اتحاد موهوم استعاد بها اللاحق لحظة ازدهار السابق، حين أطرح عنه تقليد لحظات الانحدار أو الانحطاط، واستبدل بها تقليد لحظات الازدهار والقوة، فأحيائها ويعثها من مرقدها على لسانه الذي صار ينطق لغة "الفحول" من أسلافه. وليس أكثر من القصائد الإحيائية نفسها تكتيبا لهذا التقليد المتوهم، فهذه القصائد تستعيد في علاقاتها التراثية ميراثها الأوسع من الشعر الذي يمتد من بدايات الجاهلية إلى العصور المتأخرة التي تواترت تسميتها باسم عصور الانحدار أو الانحطاط.

وإذا أخذنا الشعر وحده مثالا نقضيا، لاحظنا أن البعد التراثي في القصيدة الإحيائية لا ينحصر في الإشارة إلى شعر الفحول في عصر الازدهار الذهبي، بل يجاوزه إلى كل عصر، فالبارودي الذي نقل بخط يده ديوان أبي تمام نقل ديوان صرّدر، وجمع في مختاراته بين التهامي والخفاجي وابن حيّوس

والغزّي والأرجاني والأبيوردي وعِمارة اليمنى وسبّط التغاويدي،  
 كما جمع بين بشار وأبي نواس ومسلم والمنتبى وأبى العلاء  
 وغيرهم، أى أنه جمع بين ما نطلق عليهم شعراء الازدهار  
 المتقدمين وما نطلق عليهم شعراء العقم المتأخرين دون تفرقة.  
 وأحمد شوقي الذى حفظ ديوان المنتبى فى باريس، فيما رواه عنه  
 صديقه الأمير شكيب أرسلان، هو نفسه الذى افقتن بشعر البهاء  
 زهير وغيره من المتأخرين الذين تسربوا إلى شعره فى متناصات  
 دالة، شأنها شأن معارضاته التى جمعت ما بين البحرى  
 والبوصيرى، المنتبى والحضرى القيروانى، وغيرهم كثر. خذ مثلا  
 قصيدة شوقي التى مطلعها:

الله أكبر كمّ فى الفتح من عجبٍ يا خالداً الترك جدّد خالداً العربِ  
 والتى أعلن الجميع أنها تعارض "عمورية" أبى تمام، ويتمثلها  
 وتتحدّد بها فى آن. قال ذلك طه حسين الذى استمع إلى الإلقاء  
 الهادر لقصيدة شوقي فى محفل جماهيرى للمرة الأولى، ومضى  
 فيه تلامذة شوقي ضيف الذى تابع أستاذه طه حسين متابعة  
 التقليد. ولكن إذا تأملنا المطلع من منظور مخالف، حتى على  
 مستوى علاقة التقليد، لاحظنا أن صيغة بيت المطلع فى قصيدة  
 شوقي تنطوى على متناصات حاسمة، تدفع إلى الذاكرة على  
 الفور مطلع قصيدة ابن النبيه:

الله أكبر ليس الحسنُ فى العربِ كمّ تحت لمةِ ذا التُركيّ من عجبٍ

أى أن مطلع قصيدة شوقي، وحده، يتضمن علامة حاسمة تصله بعصر الانحدار المزعوم الذى يمثلُه ابن النُبِيه أكثر مما تصله بعصر الازدهار المزعوم الذى يمثلُه أبو تمام.

ومسألام الماضى الذى يَوْمئِليه التناص التراضى فى الشعر الإحيائى ممتدا على هذا النحو، لا يعترف بالفرقة التى قابلنا فيها بين عصور ازدهار وعصور انحدار، فإن هذا الماضى ينبغى النظر إليه فى شموله وتنوعه وتباينه وتنافره وتعدد خطاباتة. ويعنى ذلك، بداهة، ضرورة التمييز بين المتناصات التراثية التى تنطوى على التاريخى والفكرى والدينى والثقافى والأدبى، وتجمع بين المتناصات المباشرة والمتناصات المتولدة عن غيرها والمتناصات الشارحة، فى التفاعلات النصية التراثية التى تسترجع الماضى الذى نظر إليه الشاعر الإحيائى، من منظور وعيه بالحاضر الذى صدر عنه، وكشف عن مقاصده واتجاه إبداعه.

وإدراك ذلك الحاضر فى كل مايدل عليه إنما هو عملية تضخيف إلى معنى التناص ما يحرره من معنى السرقات الذى يطيف به فى بعض الأفهام، ويوازن بين العناصر القديمة والجديدة فى التفاعلات النصية التى تومئ إلى الماضى والحاضر معا. ومن الضرورى أن نؤكد، فى هذا السياق، أن الأبجدية المعاصرة لفهم التناص تقوم على نفى مفهوم "الملكية"

في معناها الفردي الذي تدور حوله كل قضايا السرقات ومصطلحاتها الوصفية في البلاغة القديمة، عربية وغير عربية، ذلك لأن مفهوم الملكية يلزم عنه، أو يلزم هو عن، مفهوم المؤلف الذي مات في الفرضيات التي تنبنى عليها مفاهيم التناس، شأنه شأن فكرة الأصل الأقدم أو النموذج المحتذى التي هي تكرار لفكرة المؤلف الواحد الأوحد. وكما نَفَت الأجدية المعاصرة للتناس هذا المفهوم للملكية، بعد أن استبدلت بموت المؤلف حياة القارئ، فإنها نَفَت انغلاق زمن واحد على فعل التناس الذي يصل بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، وذلك في حضور المتعدد الذي يجعل من النص رسالة دائمة الحضور، مفتوحة على كل الأزمنة القارئة والمقروءة.

وللأسف، فإن العادات الاتباعية التي ألفناها، في عمليات القراءة، أسقطت مفهوم التقليد على مفهوم التناس عند بعض الدارسين، فاستبدلت جمود المشابهة بتوتر المخالفة، واختزلت المعنى الرحب للنص في المعنى الضيق للآثر الذي يدل على أصله، مثلما اختزلت التفاعل النصي للقصيدة الإحيائية في بعد مختزل، بدوره، من أبعاد علاقة اللاحق بالسابق الذي يفرض الإذعان له، وذلك في حركة "الفلك الدوار" لأفعال القراءة، ولابد لنا، إزاء شيوع هذه العادات وتسلطها المهيمن، من تكرار أن التفاعل النصي للقصيدة الإحيائية لا يقتصر على بعض الماضي

لأنه يجاوزه إلى الكل فى تنوعه وتباينه، وأن هذا التفاعل لا ينغلق على الماضى فى تنوعه وتباينه بل يجاوزه إلى الحاضر فى تنوعه وتباينه بالقدر نفسه. وسواء كنا نشير بالحاضر إلى زمن إنتاج القصيدة الإحيائية، أو زمن استقبالنا الحالى لها، فالمبدأ الحاسم فى التفاعل النصى باقٍ هنا وهناك، ويصل ما يكون بما كان.

على المستوى الخاص بحاضر القصيدة الإحيائية، فى زمنها الخاص، هناك إشارات شعراء الإحياء واحداهم إلى الآخر، والمراسلات الشعرية المتبادلة بينهم، فى موازنة المتناصات التى تبين عن صلاتهم بالشعراء الشرقيين وبالشعراء الغربيين فى الوقت نفسه. وذلك مستوى يجاوز متناصات الشعر إلى النشر: خطابة المصلحين، كلمات الزعماء السياسيين، شعارات الأحزاب التى أخذت فى التشكل، أخبار الجرائد ومقالات الصحافة، أنباء الكشوف الأثرية، خطابات الأنواع الأدبية الجديدة، التشكلات الإيديولوجية الخطابية للقوى السياسية المتصارعة. باختصار: الشبكات غير المتجانسة من العلامات التى أحاطت بتولد النص الإحيائى وأصبحت بعض نسيجه بأكثر من معنى.

وهنا، مرة أخرى، لابد من ملاحظة التباين والتعدد الذى رفع الكائنات عن متناصات الشعر الإحيائى، ودفعها إلى أن تشم ريح الشمال التى حملت أسماء فيكتور هوجو Victor Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) ولامرتين Lamartine (١٧٩٠-١٨٦٩) ولافونتين

Lafontaine (١٨٠٧-١٨٦٤)، فضلا عن شكسبير Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وأمثاله، إلى القصيدة الإحيائية، وذلك في شبكة العلاقات التي يوميء بها شعر البارودي إلى أقرانه من شعراء الترك المعاصرين. هذه الشبكة نفسها هي التي تصل اسم طاغور Rabendianath Tagor (١٨١٧-١٩٠٥) بفاندى Mahtma Gandhi (١٨٦٩-١٩٤٨) الذي لم ييخل عليه شوقي بالتحية، ضمن العلاقات نفسها التي وصلت بين خطابة الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) وقصائد حافظ إبراهيم التي استعانت بعض ملفوظاتها الدالة، وذلك بكيفية لا تختلف في النوع عن الكيفية التي أومأت بها قصائد الرصافي إلى ملفوظات خطابة جمال الدين الأفغاني (١٨٣٨-١٨٩٧) ومقالاته. هذه الكيفية، بدورها، تبين عن تفاعلات نصية تتضمن متناصات الآثار الفرعونية المكتشفة التي فرضت ميراثا جديدا، يوازي ميراث قصائد العامية (الأغاني) التي كتب بها أمثال شوقي وإسماعيل صبرى (١٨٥٥-١٩٢٣)، متواصلين مع الماضى الحى للشعب الذى فرض فنونه الهامشية على المركز، خصوصا بعد أن أصبح هذا "الشعب" القوة التي تحسب حسابها الأحزاب السياسية المتصارعة، فى خطابها الذى تحول إلى متناصات جديدة فى شعر الإحياء.

ولكن فاعلية التناص لا تقتصر على هذا كله من حاضر الشعر الإحيائى، فالإشارة إلى "الحاضر" تضعنا نحن قراء هذا

الشعر بالضرورة، في حاضرننا الخاص الذى يوازى الحاضر التاريخى الخاص لذلك الشعر الذى لا يؤثر فينا إلا بالقدر الذى تؤثّر فيه. وحين ندخل أنفسنا طرفا فى هذا الحضور الممتد للحاضر، تحقيقا لمعنى الكتابة التى هى رسالة لاتنتهى أبدا عند زمن بعينه، فإننا نؤكد دور القارئ الذى ترتسم فيه كل الاقتباسات التى تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أى منها أو يتبدد، هذا القارئ (الذى هو نحن) يضيف حاضره (الذى هو حاضرننا) إلى شبكة التناص التى تستوعب ثقافته المغايرة فى أفقها الرحب. وإن يكتفى هذا القارئ الذى يعرف رولان بارت بفهم تناص الشعر الإحيائى فى أفق الاستجابة الذى صاغته وأشاعته كتابات طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) وعباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإبراهيم المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩) وأمثالهم من نقاد نظرية التعبير، بل يضيف إلى ذلك ما ينقص الاستجابة الاتباعية والاستجابة العاطفية، ويستبدل بهما أفقا واعدة، يفتح ما انغلق من النص الإحيائى على مراوح النوال التى تحررها القراءة الخلافية فى نزوعها المحدث.

هكذا، نسقط متناصاتنا على متناصات القصيدة الإحيائية، ونصل أفقا من الاستجابة القرآنية بأفق يتجاوب وإياها، ونقرأ، على سبيل المثال، شوقى بواسطة صلاح عبد الصبور (١٩٣٠-١٩٨١) الذى يحدثنا عن "الحب فى هذا الزمان"



على النحو التالي:

الحب يا رفيقتى قد كان  
فى أول الزمان  
بخضع للترتيب والحُسان  
"نظرة، فابتسامة، لسلام"  
فكلام، فموعد، فلقاء  
اليوم يا عجائب الزمان  
قد يلتقى فى الحب عاشقان  
من قبل أن يتسما.

فيدفعنا إلى مطالعة شوقى من منظور مبدأ المخالفة الذى  
ننقله من وظيفة "التضمين" فى مقطع صلاح عبد الصبور إلى  
وظائف التناص فى قصائد شوقى التى تتجلى، عندئذ، من  
منظور مغاير. هذا المنظور نفسه، هو ما يمكن أن نراه فى  
قصيدة أحمد حجازى "منتصف الوقت" التى تنطوى على متناص  
يسترجع بعض المتناصات الداخلية فى شعر شوقى، خصوصا  
حين نقرأ فى قصيدة حجازى:

أرى وقتاً يمرُّ ولا يمرُّ  
كان شمساً كلَّما ولدتَ نهاراً فى الضحى  
أكثته قبلَ مغيبها

فنتذكر قصيدة شوقي "توت عنخ أمون" التي يشير  
مفتتحها إلى الشمس بوصفها رمز القوة الخالقة للطبيعة الدائرة  
بين قطبي الموت والبعث، الخريف والربيع، القديم والجديد،  
فالشمس هي أخت يوشع الذي يخاطبها شوقي بقوله:

تُعِينِ المَوَالِدَ وَالنَّايَا      وَتُبْنِ الحَيَاةَ وَتَهْدِمِينَا  
فِيَا لَكَ هَرَّةً أَكَلَتْ بَنِيهَا      وَمَا وَلِدُوا وَتَنْتَظِرُ الْجَنِينَا

على نحو يتناص وصورة حجازي التي تتناص وصورة  
شوقي، في فعل القراءة المتجاوب الذي يضعنا على عتبات إدراك  
مغاير للدورة النصية التي لا تتفصل، في الشعر الإحيائي، عن  
الدورة التي تجمعنا ورمز الشمس في بيتي البارودي:

تَغِيبُ الشَّمْسُ ثُمَّ تَعُودُ فِينَا      وَتَذَوِي ثُمَّ تَخْضَرُ البُقُولُ  
طَبَائِعُ لَا تَغِيبُ مُرَدَّدَاتٍ      كَمَا تَعْرِى وَتَشْتَمِلُ الحُقُولُ

## تجلیات الوجدان



## ولادة أبولو

لم تكن مصادفة تاريخية أن يتوفى حافظ إبراهيم (١٨٧٢-١٩٣٢) وأحمد شوقي (١٨٨٦-١٩٣٢)، وهما الرمزان الكبيران لحركة الإحياء الشعري العربي عام ١٩٣٢، وهو العام الذى شهد ولادة جمعية «أبولو» بمجلتها المتميزة التى كانت منبرا لأصوات الحركة الشعرية العربية الجديدة، والتى أبرزت أسماء إبراهيم ناجى (١٨٩٨-١٩٥٣) وعلى محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) ومحمود حسن إسماعيل (١٩١٠-١٩٧٧) من مصر، وأبى القاسم الشابى (١٩٠٩-١٩٣٤) من تونس، ويوسف بشير التيجانى (١٩١٢-١٩٣٧) من السودان، وغيرهم من شعراء الأقطار العربية. وإذا كان صدور مجلة «أبولو» بداية لعهد جديد من الشعر، وتأسيسا، لتحرر فعلى من قيود التقاليد، فإن تلك التقاليد كانت قد أخذت فى الاهتزاز، وفقدت تعاطف الأجيال الشابة، نتيجة جهود مدرسة «الديوان»: عباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإبراهيم المازنى (١٨٩٠-١٩٤٩) وعبدالرحمن شكرى (١٨٨٦-١٩٥٨) وكتابات طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، وشعر المهجر الذى قدم نموذجا مغايرا. وهى جهود مهَّدت الطريق لجمعية أبولو، وأتاحت لها أن تنطلق فى أفقها المحدث الواعد، وأن يكون صدور مجلتها بداية

حقيقية لما يمكن أن نسميه «الشاعر المحدث» بالقياس إلى الشاعر المحافظ الذي أخذ يغيب فعلا عن المشهد الشعري ب وفاة القطبين البارزين: حافظ وشوقي.

صحيح أن جمعية «أبولو» طلبت من أحمد شوقي أن يكون رئيسها، وأن يخلع عليها بركته، فاستجاب القطب الكبير، وتبيل رئاسة الجمعية، وكتب للعدد الأول من مجلتها «أبولو» قصيدة احتلت الصفحة الأولى من العدد الصادر في سبتمبر ١٩٣٢، إلى جانب صورة كبيرة احتلت الصفحة المقابلة بأكملها، عليها توقيع تحت عبارة إهداء إلى مجلة أبولو. وكان مطلع القصيدة:

أَبُولُوَ مَرْحَبًا بِكَ يَا أَبُولُو      فإِنَّكَ مِنْ عِكَازِ الشُّعْرِ ظِلُّ  
وهو مطلع ماكر يحاول أن يغري الشعراء الشباب من جمعية أبولو بالعودة إلى طرائق القدماء الذين كانوا يتبارون في سوق عكاظ القديم، عسى أن يأتوا بمعلقات يفاخرون بها القدماء، ويحتمل أن يشير المطلع إلى مجلة «عكاظ» التي كان يصدرها فهيم قنديل، وهو واحد من أكثر المدافعين عن شوقي حماسة في مواجهة نقاده الجدد أمثال العقاد والمازني وطه حسين. وسواء كان مطلع قصيدة شوقي يشير إلى هذا الوجه أو ذاك فإنه يؤكد نزوعا أبويا يحاول غواية الأبناء باتباعه. ولكن الأبناء لم يكونوا يريدون اتباعا لطريقة شوقي التي لم تكن المثل الأعلى لأحمد زكي أبى شادى (١٨٩٢-١٩٥٥)، قطب جمعية أبولو ورأسها المدبر

الذى ذهب، فى ذروة الاحتفال بتنصيب أحمد شوقي أميراً للشعراء عام ١٩٢٧، إلى أن شوقي «ينزل منزل الزعيم للشعراء المحافظين فى مصر إن لم يكن فى العالم العربى».

ويبدو أن مؤسسى جمعية أبولو، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى، وجدوا أن الأروح لهم أن ينطلقوا من مظلة «زعيم الشعراء المحافظين» ليحموا أنفسهم من هجوم المحافظين، ويقيموا نوعاً من العلاقة التى ينبثق فيها الجديد من القديم دون صراعات مؤلة أو معارك طاحنة. وكما تعاملوا، سياسياً، مع ديكتاتورية حكومة إسماعيل صدقى باشا التى اعتدت على الدستور، وسجنت العقاد، وطردت طه حسين من الجامعة، تعاملوا، فنياً، مع رموز السلطة الشعرية القائمة التى كان أبرزها شوقي، أمير الشعراء، فأغروه برئاسة جمعيّتهم، وهى رئاسة شرفية على كل حال، مقابل أن يبارك حريتهم فى المفارقة، ويصادق على انطلاقهم المخالف فى المنزع الإبداعي. هكذا، حمت جمعية أبولو نفسها من مخاطر ديكتاتورية حكومة إسماعيل صدقى التى أدت الحياة السياسية والفكرية والإبداعية، كما حمت نفسها من أن تكون عرضة لهجوم شبيه بالهجوم الذى تعرضت له جماعة الديوان عندما هاجمت أوثان المحافظين منذ العقد الأول من هذا القرن.

ويبدو أن خطة الجمعية بوجه عام، وهى الخطة التى كان وراءها عقل أحمد زكى أبى شادى، كانت. تهدف إلى تأسيس نوع

من الحوار الذى ينبنى على التسامح بين التيارات الأدبية المختلفة. ولذلك نصّت المادة الثالثة من دستور الجمعية على أن أغراضها هى السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيهها شريفاً، وترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم، ومناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر. وجاءت المادة الخامسة بما يبسط هذه الأهداف على كل التيارات الشعرية، ويفرض تأليف مجلس الجمعية على نحو ديموقراطى، يتألف من خمسة عشر عضواً، وهم الرئيس ونائب الرئيس والسكرتير الدائم، ومن الخمسة الأول من أعضائه الأصليين ومن ستة آخرين لإتمام العدد القانونى. وهؤلاء ينتخبهم المجلس سنوياً من بين أعضاء الجمعية مع العناية الخاصة بتمثيل البيئات الشعرية المختلفة.

هذه الخطة اقتضت التعايش السلمى مع ما كان قائماً من التيارات الشعرية المختلفة، وذلك من منطق التمييز وتأكيد الخصوصية، وعلى أساس من الحوار الذى لا ينفى حق الاختلاف والاجتهاد والتعددية فى الإبداع. وكان من الطبيعى أن تلجأ الطليعة التى يتزعمها أبو شادى إلى أحمد شوقى بوصفه سلطة فنية اجتماعية سياسية، يمكن الاستفادة منها على نحو لا يمتنع من الانطلاق فى تحقيق الأهداف الجديدة. وكان إلى جانب أحمد شوقى الرئيس خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) فى جانب



وأحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥) فى جانب آخر، بوصفهما نائبى الرئيس، وأولهما مسيحى معروف بخطواته الرائدة الراسخة المعتدلة فى التجديد، وثانيهما مسلم معروف بأصوليته التقليدية التى دفعته إلى نظم «الإلياذة الإسلامية». أما سكرتير الجمعية وقطبها الفاعل فكان أحمد زكى أبو شادى. وكان الأعضاء إبراهيم ناجى وعلى العنانى وكامل كيلانى وعلى محمود طه ومحمود عماد ومحمود صادق وأحمد الشايب وسيد إبراهيم ومحمود أبو الوفا وحسن القاياتى وحسن كامل الصيرفى. وكانوا يمثلون اتجاهات متعددة، وأدواراً متباينة، ويجمعون بين الجديد والقديم، وبين المبدع والناقد، وبين خريجي الأزهر وخريجي كلية دار العلوم، كما كانوا يجمعون بين الطبيب والمهندس. وكان أكثر هؤلاء الأعضاء فاعلية، ومن ثم توجيهها وتأثيراً، أعضاء اللجنة التنفيذية التى ضمت أحمد زكى أبا شادى وإبراهيم ناجى وعلى العنانى وسيد إبراهيم فضلاً عن الرئيس الشرفى أحمد شوقى الذى اكتفى منه الجميع ببركة الرعاية وسماحة قبول الاختلاف.

وقد شجع شوقى على الترحيب بهذه المجموعة الشابة أنها لم تعرف الحدية المذهبية أو العنف القتالى اللذين اتسمت بهما جماعة الديوان التى ناصبت المدرسة التقليدية العداء، من قبل أن يكتب المازنى عن «شعر حافظ» عام ١٩١٥. وقد ظهر لشوقى

روح التسامح المطمئن الذى انطوت عليه خطة الجمعية، حين ضم العدد الأول من «أبولو» - بترتيب الصفحات - قصائد لكل من خليل مطران بك «بنفسجة فى عروة» وأحمد الزين «راحة السلو» وأحمد زكى أبو شادى «موت وحياة» وكامل كيلانى «من يغنينى» وعثمان حلمى «آية الصبح» ومحمد عبدالغنى حسن «قبل السفر» والسيد حسن القاياتى «السلفاة» ومحمد الأسمر «الترجيلة» وعبدالله بكري «على ساحل بورسعيد» وأحمد محرم «من همومى» وأحمد صادق عنبر «خطرة ضمير» وسيد إبراهيم «ماذا يضيرك؟» ومصطفى محمود الكيك «تَهْ يا حبيبى» وعادل الغضبان «تحت الكرم» ومحمود صادق «أنين» ومحمود عماد «بين الحياة والموت». وكانت القصائد مزينة بصور فوتوغرافية للشعراء (فيما عدا أحمد زكى أبو شادى) تجمع بين عمائم المشايخ التى ارتداها السيد حسن القاياتى ومحمد الأسمر وأحمد الزين، وأناقة الأفندية التى تميز بها خليل مطران وعلى العنانى وعادل الغضبان وغيرهم.

وضمَّ العدد الأول إلى جانب ما نظمه أحمد زكى أبو شادى فى رثاء حافظ إبراهيم (الذى كان قد توفى فى الحادى والعشرين من يوليو، قبل صدور المجلة بحوالى شهر ونصف) مشهداً من مسرحية «عنتر» التى كتبها شوقي، كما حوى العدد قصيدة من عيون التراث العربى، هى سينية ابن زيدون التى أرسلها من سجنه إلى صديقه الوزير الكاتب أبى حفص ابن برد،

وترجمة قصيدة التمثال المغشى فى سايس للشاعر الألماني شيللر Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) التى ترجمها على العنانى. أما الدراسات فقد استهلكت بدراسة على العنانى عن «أبولون والشعر الحى» واختتمت بدراسة أحمد محرم عن «السيد توفيق البكرى: أدبه وشاعريته».

ولا أظن أن أحمد شوقى توقف كثيرا عند بعض العلامات التى لم تكن خافية، وراء شفافية النسيج السمع لموضوعات العدد الأول من «أبولو» وقصائدها، ومنها على سبيل المثال دلالة الجمع بين قصيدة مترجمة وأخرى من التراث الوجدانى، وغلبة التيار التجديدى على التيار التقليدى كماً وكيفاً، ونشر أكثر من قصيدة للأعضاء الفاعلين فى الجمعية، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى، وأخيراً تقديم إسماعيل مظهر (١٨٩١-١٩٦٢) لديوان جِـرَّانِ العَوْدِ النُّمَيْرِيِّ، وهو تقديم يكشف عن نظرة حرة طليقة من أسر التقاليد، يختتمه صاحبه بقوله إن الشعر العربى «لا يزال متأثراً بصناعة الماضى». وأغلب الظن أن أحمد شوقى أبهجه أن خصومه البارزين كانوا بعيدين عن صفحات المجلة، وأن أسرة تحريرها قد وضعت ما كتبه عباس العقاد فى القسم الأخير، ونشرت صورته فى حجم أصغر من صور شعراء أقل منه قيمة وقامة، وذلك فى حجم لا يصل إلى ثُمْنِ حجم صورة شوقى التى احتلت صفحة كاملة فى صدارة العدد.

ويبدو أن العقاد كان يتوجس من صلة المجلة بشوقي، ويستريب في اتجاهها الذي ينطوى على المهادنة الهادئة، فأنثر أن يصدم أسرة التحرير برفض التسمية التي ارتضتها للمجلة والجمعية، واستجاب إلى دعوتها للكتابة بمقال بالغ القصر، احتل اثني عشر سطرا من المجلة، بعنوان «أبولو أم عطارد»، وبدأ مقاله بنقد تسمية المجلة، فقد عرف العرب والكلدانيون من قبلهم رباً للفنون والآداب أسموه «عطارد»، وجعلوا له يوما من أيام الأسبوع هو يوم الأربعاء، ولو أن المجلة سميت باسمه لكان ذلك أولى من جهات كثيرة، فاسم أبولو ليس مقصورا على رعاية الشعر والآداب بل منه نصيب لرعاية الماشية والزراعة عند اليونان، فضلا عن أن تسمية «عطارد» الشرقية مألوقة في آدابنا ومنسوبة إلينا، ذكرها ابن الرومي في بيتيه اللذين يقولان:

ونحنُ معاشِرُ الشعراءِ نَنَمِي      إلى نَسَبِ من الكُتَّابِ دَانِ  
أبونا عندِ نَسَبَتنا أبوهـم      عطاردُ السماوى المكسـانِ

وأكد العقاد، في النهاية، أن مجلة تهدف إلى نشر الأدب العربى وترقية الشعر العربى لا ينبغي أن يكون اسمها شاهدا على خلو الماثورات العربية من اسم صالح لمثلها.

وكانت تلك تحية قاسية إلى مجلة جديدة، كما كانت إعلانا بالنفور فى الوقت نفسه، واستنادا إلى تقاليد جامدة دعا العقاد

نفسه إلى مجاوزتها، خصوصا عندما أعلن قبل تسعة عشر عاما من صدور العدد الأول من أبولو (حين قدم الديوان الأول لصاحبه إبراهيم المازنى عام ١٩١٣) أن منابر الأدب العربى قد تبوأها فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقى، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى.

وقد أحسن أبوشادى الرد على العقاد وكال له بمكياله، فأكد أنهم استعرضوا أسماء شتى قبل اختيار اسم «أبولو»، ولم ينظروا إليه من حيث هو اسم أجنبى بل من حيث هو اسم عالمى محبوب، وفى أذهانهم بيت حافظ إبراهيم (أحد المقلدين عند العقاد) الذى يقول:

فَارْفُؤْوا هَذِهِ الْكَمَائِمَ عَنَّا      وَدَعُونَا نَسْمُ رِيحَ الشَّمَالِ  
ولم يكن فى الأمر انتقاص للماثورات العربية، فيما يؤكد أبو شادى الذى لا يرى النقل عن الكلدانيين أفضل من النقل عن الإغريق، لاسيما أن عطارد Mercury فى نسبته الأدبية عالمى كذلك، وهو فى الأساطير الرومانية هرمس Hermes نفسه فى الأساطير اليونانية، ولكليهما صفات ثانوية تتصل بالزراعة وما إلى ذلك، إلى جانب رعايتهما للفنون، فلا يجوز قصر الانتقاد على تسمية أبولو الذى أخص صفاته رعاية الشعر التى هى موضع اهتمام المجلة.

ولم يقصّر أقران أبى شادى فى الرد الضمنى على العقاد، فاستهل على العنانى دراسات العدد بما كتبه عن «أبولون والشعر الحى» مفتتحا التحليل التاريخى النقدى الذى يؤكد العزم «فى أمر الرحلة إلى إله الشعر أبولون» ذلك الإله الذى يرعى كل أصناف الشُّعراء، وتوسع أبواب رحمته الشاعر المطبوع إلى جانب الشاعر الصانع والشاعر الحكيم. ولم يخل العدد من لَمزِ النزعة العقادية. خاصة ما أورده أبو شادى فى الرد على الشاعر وعالم اللغة التقليدى أحمد الزين (١٩٤٧ - ...) من رفض لكل من ينطوى على «روح بابوية فى إصدار أحكامه» و«لا يرى لاية مسألة وجهين».

والواقع أن طليعة أبولو تعاملت مع العقاد من المنطق نفسه الذى تعاملت به مع أحمد شوقى، فهى طليعة آمنت بالحوار بين الأجيال المتعاقبة، والتيارات المختلفة المعاصرة. وكان إيمانها بالحوار جانبا من سعيها إلى تأكيد حضورها المتميز، وطموحها إلى تجسيد المغامرة التى تبدأ من احترام كل إنجان، والانطلاق منه بوصفه نقطة بداية وليس نقطة انتهاء. ولذلك اتجهت هذه الطليعة إلى أحمد شوقى بوصفه الأب الذى لا بد أن يتميز عنه أبناؤه، وسعت إلى العقاد طالبة الدعم الذى لا يعنى الانضواء تحت لوائه. وبارك شوقى الجماعة التى لم تبادر بهجوم، وذلك على النقيض من العقاد الذى سخر من الجماعة التى لم تخرج من تحت عباة البابوية فى التجديد الشعرى.

ويبدو أن حرص أحمد زكي أبى شادى على التخلص من النظرة البابوية هو الذى دفعه إلى أن يستهل العدد بكلمة المحرر، بعد قصيدة شوقى وصورته، مؤكداً أن الشعر العربى تسامى وانحط فى آن: تسامى بتأثره بنفحات الحضارة الجديدة ونزعاتها الإنسانية وروحها الفنية، وانحط بما أصاب معظم رجاله من نواقص، وأهم هذه النواقص، عند أبى شادى، أمران؛ أولهما الأزمة الاقتصادية التى لا تتيح للشعراء التفرغ الواجب للإبداع. وثانيهما الشعور القوى بالفردية فى ممالك الشرق التى طالما خلقت الأصنام ثم عبدتها. إن هذا الشعور هو الذى حال دون كل تضافر، وساعد على استمرار التحاسد والتنافر بين الأدباء عامة والشعراء خاصة، وأدى إلى انصراف معظم الجهود إلى عبادة هذا الشخص أو ذاك، وتحطيم هذا العلم أو ذاك، بدل التعاون على بناء هيكل الشعر الخالد وتمجيد رمز علويته «أبولو». ولا سبيل إلى النهضة الحقيقية، فيما يرى أبو شادى، إلا بالقضاء على روح التناؤذ والتخاذل، والبدء من التسامح، وروح الحوار، وحق الاختلاف. والخطوة الأولى فى الوصول إلى ذلك، ومن ثم مساعدة الشعراء على الحياة الكريمة، هى تأسيس هيئة مستقلة لخدمة الشعر. هذه الهيئة هى جمعية أبولو التى تهدف إلى رعاية الشعراء مادياً ومعنوياً، دعماً للجديد الذى ينمو بالتفاعل مع أشباهه ونقائضه. وقد راعى أبو شادى أن ينزّه

مجلة أبولو، منذ عددها الأول، عن طنطنة الألقاب والرتب، ومخاطر التحزب والغرور، وجمود التعصب، وضيق أفق الأناثية الفردية.

وبدأت المجلة من حيث انتهى شوقي والعقاد على السواء، فدخلت بالشعر إلى أفقه الواعد بالحدثة، ولم يفارق العقاد نفوره من المجلة التي تصاعد عداؤه لها، منذ أن صدر عددها الأول في سبتمبر ١٩٣٢، إلى أن صدر عددها الأخير في ديسمبر ١٩٣٤. أما شوقي فسرعان ما رحل عن الدنيا بعد أن بارك المجلة بقصيدته التي لعلها آخر ما نظم من شعر، فقد توفي بعد صدور العدد الأول بأقل من شهر، في فجر الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢، بعد أن ترأس أول اجتماع لمجلس إدارة الجمعية (مساء الاثنين العاشر من أكتوبر) بأربعة أيام على وجه التحديد.

وكان على جمعية أبولو أن تحتشد لرثاء رئيسها أمير الشعراء، حمل أعضاؤها نعشه في جنازه المهيب، وأسهموا في الاحتفال الوطني بذكراه في اليوم الأربعين من وفاته، وأصدروا عددا تذكاريًا من المجلة، قاموا بتوزيعه في الاحتفال، هو العدد الرابع الذي صدر في ديسمبر ١٩٣٢. ويستهل أحمد زكي أبو شادي هذا العدد بتقرير حرص الجمعية على الحق والإنصاف، في مقام الذكرى الطيبة، بعيدا عن مجاملة أسرة الفقيد، حيث لا



تجاوز المجاملة، ويؤكد أنه حرص على ذلك مع الفقيد ذاته عمرا مديدا، وأن تأكيد البعد عن المجاملة ألزم ما يكون بعد وفاة شوقي، حتى يمكن لدارس الأدب فى المستقبل أن يرجع إلى صحائف أبولو مطمئنا. ويختتم كلمة المحرر بضرورة أن نستفيد من عظة الموت البالغة أقصى ما يستفاد من دروس الحياة والخلود:

أبداء، وليس جلالها لفـيـبناء	فالمـقـبرية لا محل لـكـنـهـها
كُلُّ الوجود يَخُصُّها بدُعَاء	كُلُّ الجمال مطوَّعٌ لـجـمـالـها
سَيان فى مَلَكُوتِها التُّنائسَى	نَحْيًا وتَفْنَى، والحياةُ وَضِدُّها

وتؤكد الأبيات وعى أبى شادى بالرابطة التى وصلت الطليعة من أبناء أبولو، على أساس من الديمومة التى تتصل بها حلقات التحول التى يتولد بها الجديد من القديم، واللاحق من السابق، فى دورة الخلق التى تتطوى على تعاقب الحياة والموت، واختلاف الوجود والعدم.

ولذلك حملت طليعة أبولو نعش شوقي فى جنازه المهيب، وساروا به إلى أن غيَّبوه فى قبره، فى شعيرة لم تخل من دلالة رمزية، دلالة يتولد بها الحى من الميت، والمستقبل من الماضى، ولم تكن مصادفة تاريخية، مرة أخيرة، أن على محمود طه الذى أكمل العقد الثالث من عمره عام ١٩٣٢ كان قد شرع، عقب أول وآخر اجتماع لجمعية أبولو مع رئيسها شوقي، فى إنشاء إحدى

قصائده التي غدت إحدى روائعه، أعنى قصيدة «ميلاد شاعر»  
التي يعدّها الكثير من النقاد تجسيدا صافيا لنموذج الشاعر  
الرومانسي.

## ميلاد شاعر

هَبَطَ الْأَرْضَ كَالشَّمْعِ السَّيْنَى      بِعَصَا سَاحِرٍ وَقَلْبِ نَبِيٍّ  
لَمَحَتْ مِنْ أَشْعَى الرُّوحِ حَلَسَتْ      فِي تَجَالِيدِ هَيْكَلٍ بَشَرِيٍّ  
الْهَمَّتْ أَصْفَرِيهِ مِنْ عَالَمِ الْحِكْمِ      سَمَةُ وَالنُّورِ كُلِّ مَعْنَى سَرِيٍّ  
وَحَبَّتْهُ الْبَيَانَ رِيًّا مِنَ السَّحَابِ      رَبِّسَهُ لِلْعُقُولِ أَعْلَبُ رِيٍّ  
حِينَمَا شَارَقَتْ بِهِ أَفْقَ الْأَر      ضَ زَهَا الْكُونِ بِالْوَلِيدِ الصَّبِيِّ  
وَسَبَّأَ الْكَائِنَاتِ نَوْرٌ مُحْيَا      ضَا حَكِّ الْبَشَرِ مِنْ فُؤَادِ رَضِيٍّ

تلك كانت الأبيات التي استهل بها علي محمود طه  
(١٩٠٢-١٩٤٩) قصيدته الشهيرة "ميلاد شاعر" التي نشرت،  
للمرة الأولى، في العدد الثالث (المجلد الأول) من مجلة "أبولو"  
الذي صدر في نوفمبر ١٩٣٢. وكانت القصيدة خاتمة العدد الذي  
تصدرته ترجمة "ليالي ألفريد دي موسيه" Alfred de musset  
(١٨١٠-١٨٥٧) التي عرّبها عن الفرنسية نظماً إسماعيل سري  
الدهشان وترجمة "وداع هكتور" للشاعر الألماني شيللر التي نقلها  
على العناني إلى العربية طبق النص الألماني.

وكانت تسبق قصيدة "ميلاد شاعر" في الترتيب قصائد  
مفردة لكل من خليل شيبوب وسيد قطب وحسن كامل الصيرفي  
ومحمود عماد ومصطفى صادق الرافعي وكامل كيلاني ومحمد  
الماحي وسيد إبراهيم، فضلاً عن ثلاث قصائد لكل من أحمد زكي

أبى شادى سكرتير جمعية "أبولو" ومؤسسها ورئيسها الفعلى، وإبراهيم ناجى الذى كان أحد أعضاء اللجنة التنفيذية للجمعية فى تشكيلها الأول ووكيلا لرئيسها فى التشكيل الثانى الذى أعقب التشكيل الأول بأقل من عام.

ولم يكن على محمود طه معروفا وقت كتابة هذه القصيدة بوصفه شاعرا بارزا، كما أن وجوده فى جمعية أبولو (التي انضم إليها مع رفاقه فى "المنصورة" الذين سبقوه إلى "أبولو" أو لحقوا به فيها، أمثال إبراهيم ناجى ١٨٩٨-١٩٥٣ ومحمد حسن الهمشبرى ١٩٠٨-١٩٣٨ وصالح جودت ١٩١٢-١٩٧٧) كان وجودا هامشيا، فلم ينشر فى مجلتها سوى هذه القصيدة التى لم تلحق بها سوى قصيدة أخرى، هى "مخدع مغنية" التى نشرها فى العدد السابع (مارس ١٩٣٣)، ولم يستمر وجوده عضوا فى "جمعية أبولو" طويلا، فقد استقال منها بعد أقل من عام على إنشائها، وهجر مجلتها إلى منابر أخرى وجدها أصلح له وأنسب، فنشر فى مجلة "الرسالة" التى أصدر محمد حسن الزيات (١٨٥٥-١٩٦٨) عددها الأول فى الخامس عشر من يناير ١٩٣٣ فضلا عن مجلات وجرائد ذلك الزمان المعروفة: السياسة الأسبوعية واليومية، والمقتطف، والسفور، والبلاغ، وكوكب الشرق... إلخ. ولكن قصيدة "ميلاد شاعر" التى نشرتها "أبولو" خاتمة لعددها الثالث، لفتت الأنظار إليه، بوصفه واحدا

من شعراء الجيل الجديد الذين تمردوا على النموذج الإحيائي التقليدي للشاعر، واستبدلوا به نموذجاً جديداً لشاعر الوجدان الذي سرعان ما أصبح علامة على عصر جديد من الإبداع وطران مختلف من الفردية.

وكان على محمود طه، من بين طليعة جيله، هو من صاغ تجسد هذا النموذج وولادته في قصيدته، تلك القصيدة التي تتحول فيها الذات إلى موضوع، وينعكس فيها الإبداع على نفسه ليجتلي حضوره المائن، ويتعرف هويته، ويحدد خصوصيته، وذلك على نحو تغفو معه القصيدة بياناً لنوعها من القصائد، وكشفاً عن الكيفية التي يتولد بها طرازها من الشعر، أو يولد بها نموذجها من الشاعر، بعبارة أخرى، فإن "ميلاد شاعر" قصيدة موضوعها هو فاعلها، وفاعلها يتأمل تصويره عن صنعه الذي يراه نوعاً من الإلهام، أو نوعاً من الكشف الذي يضيء في داخله أو يهبط إليه كما تهبط النبوة أو البشارة، ومن هذا المنظور، يمكن تصور علاقة القصيدة بموضوعها على أنها علاقة الذات بنفسها، في انقسامها المعرفي الذي يجعل منها ذاتاً ناظرة وأخرى منظورة إليها. لكن الذات المنظورة إليها تتحول، بفاعلية الرؤيا وحدوس التأمل الكاشفة، إلى رمز للولادة التي يتجسد بها النموذج الجديد للمبدع، أو الشاعر، كما تتجسد النبوة الواعدة أو الحلم الأولى بالخلق. والعلاقة بين الرمز والمرموز إليه، في هذا

المجال، هي علاقة "الطفل" بالبراءة والنقاء والأحلام والجمال الذي ينطوى عليه الإبداع، وهي علاقة ولادة الشاعر بولادة الكائنات النورانية التي تغدو بشارة للوعد ووفاء به فى آن.

ومن المصادفات اللافتة أن تنشر مجلة "أبولو" قصيدة "ميلاد شاعر" خاتمة للعدد الذى افتتحته "ليالى ألفريد بى موسيه" الأربعاء، ليلة مايو وليلة أغسطس وليلة أكتوبر وليلة ديسمبر، مُعَرِّبَةً نظماً بقلم إسماعيل سرى الدهشان، كأن المجلة ترد العجز على الصدر، وتوازى بين الخاتمة والمفتتح، وتقابل بين ما يومئ إليه "ميلاد" شاعر عربى السمات وما تنطوى عليه "ليالى" شاعر غربى الملامح، يجمع بينهما الخيال المجاوز للتعقل الكلاسيكى، والوجدان الذى يفتح أبواب الفردية على مصراعيها، والروح الذى يجمع بين السحر والنبوة، فيهبط الأرض كالشعاع السننى، معلناً عهداً جديداً من الإبداع الذى يتصدر به الشاعر الكون، ليؤكد تجسّد النموذج الرومانسى فى صعوده الواعد. هكذا، هتفت ربة الشعر بالشاعر، فى الليالى، ونطق نظم الدهشان صوتها الذى يقول:

أَيُّهَا الشَّاعِرُ خُذْ قَبَارَتَكَ      إِنِّى خَالِدَةٌ، وَالدَّهْرُ لَكَ  
مفتتحاً عهد الشاعر الرومانسى الذى تَصَدَّرَ عصره، فى منحنى لا يختلف كثيراً عن المعنى الذى يؤكده البيت قبل الأخير من قصيدة على محمود طه الذى يقول:

أَيُّهَا الشَّاعِرُ اعْتَمِدْ قِيَّسَارَكَ      واعْرِفِ الآنَ مُنْشِدَ أَشْعَارَكَ

فيومي؛ إلى القيثارة نفسه، والحضور نفسه الذي يصل بين المجلى  
الفرنسى والعربى لشاعر الوجدان، ولكن من الزاوية التي تبرز  
خصوصية على محمود طه الذي يستهل قصيدته بالشعاع السنِّي  
للقيثارة، ويهبط به من أعلى عليين، كطائر الفربوس الذي ينزل إلى  
الأرض، حاملا البشارة والعلامة، فاتحا عهد الشاعر الملهم الذي  
يحتوى النور السماوى بين جنبيه، وينطوى على معنى النبوة فى  
فؤاده.

ولم يكن من قبيل المصادفة تشبيه الشاعر بالطائر  
السماوى أو النورانى فى هذا المقام، فصورة الشاعر - الطائر  
الذى يصل ما بين السماء والأرض صورة رومانسية أصيلة، لها  
جذورها فى شعر كبار الإحيائيين، وبخاصة أحمد شوقى الذى  
يصف «الشاعر» الذى هو روح الربيع بقوله:

هو طيرُ الله فى ربّوته      يَمُتُ الماءُ إليه والغذاء  
روحُ الله على الدنيا به      فهو مثل الدار، والفنُ الفناء  
تكتسى منه وممن آذاه      نفعة الطيب وإشراق البهاء

ولكن صورة الشاعر - الطائر تكتسب دلالات روحية  
مركزية فى شعر الرومانسيين، فتجعل من ولادة الشاعر هبوطا  
رمزيا للطائر الذى يصل السماء بالأرض، حاملا بشارة البعث

التي تتجدد بها الحياة، ويبدو مولده قرين مولد الأنبياء الذين يشيعون الخير في الحياة كلها، ويحيلون الوجود كله إلى بحر من النور تسرى الملائكة على أفاقه، فتنجسد صورة الشاعر - النبي - الطائر متكررة في شعر الرومانسيين بوجه عام، وشعر على محمود طه بوجه خاص، وذلك على نحو ما نقرأ في قصيدته «الله والشاعر» التي يقول فيها:

بَعَثَهُ طَيْرًا خَفُوقَ الْجَنَاحِ      عَلَى جَنَانِ ذَاتِ ظِلٍّ وَمَاءٍ  
أَطْلَقَتْ فِيهَا قَبِيلَ الصَّبَاحِ      وَقُلْتُ: غَنِّ الْأَرْضَ لَحْنَ السَّمَاءِ

ولم يكن نشر قصيدة "ميلاد شاعر" في العدد نفسه من أبولو الذي شهد ترجمة "ليالي ألفريد دي موسيه"، فضلا عن أوجه الشبه التي ربطت بين القصيدتين في النزوع العام للشعر والنموذج الخاص للشاعر، هو المفارقة الوحيدة اللافتة، فهناك مفارقة أخرى، تؤكد الوجه المضاد، في علاقة اللاحق بالسابق.

لقد نشرت مجلة "أبولو" قصيدة "ميلاد شاعر" في الشهر التالي لوفاة أحمد شوقي أمير الشعراء الإحيائيين الذي توفي في الرابع عشر من أكتوبر ١٩٣٢. ويعني ذلك أن القصيدة التي نشرت بولادة شاعر جديد، هو على محمود طه، وولادة نموذج جديد للشاعر (الرومانسي) الذي تؤسس به القصيدة عهدا جديدا من الشعر، كانت علامة بداية ونهاية في الوقت نفسه، وكما يولد



الحى من الميت، أو ينبثق الجديد من القديم، تولدت قصيدة على طه وانبثقت، دلالة لافتة من الدلالات التى تتجسد بها أسطورة الولادة الجديدة أو البعث. ولذلك نطالعها فى مجلة "أبولو"، تحت عنوان "الشعر القصصى"، مهداة إلى روح أحمد شوقى (بك).  
وتحت الإهداء توضيح يقول:

"بدأ الشاعر فى إنشاء هذه القصيدة مساء الاثنين العاشر من أكتوبر إثر عودته من حفلة الشاى التى أقامها المغفور له أحمد شوقى بك لمجلس جمعية أبولو قبيل اجتماع المجلس برئاسته، وانتهى منها فى فجر يوم الجمعة حيث كانت روح بلبل كرمة ابن هانى فى طريقها إلى ملكوت الله وعالم النور. وكأنما كان الشاعر يصف فى قصيدته هذه بعث الشاعر العظيم فى الحياة الأخرى وبخوله جنة المأوى، ويقف من ذلك البشر الطافح فى أمسياتها وأصباحها ورياضها وأنهارها بذلك البعث موقف الحقيقة لموقف الخيال. فإلى روح شوقى نهدي قصيدة البعث والميلاد".

ولا أعرف على وجه القطع من الذى كتب ذلك التوضيح. ربما كتبه أحمد زكى أبو شاذى، بوصفه محرر مجلة أبولو، والراعى الذى أظّل برعايته على محمود طه، وضمّه إلى جمعية

أبولو، وقدمه إلى جمهور الشعر العريض التقديم اللائق للمرة الأولى. فهو توضيح لم تضمه الطبقات المتلاحقة من ديوان على محمود طه الأول «الملاح التائه» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٣٤ بعد وفاة شوقي بعامين، والذى يبدأ بقصيدة «ميلاد شاعر» بوصفها بداية وعلامة، فى ثورة البعث، أو تقلب أبولو الذى يتحد مع الشمس فى حركتها الأزلية ما بين الغروب والشروق.

وربما كان كاتب التوضيح على محمود طه نفسه، متأثراً بلقائه الأخير (ولعله الأول) بأحمد شوقي الذى ذهب إليه مع أعضاء جمعية أبولو، بعد أن اختاروه رئيساً للجمعية، فاستضافهم فى منزله (كرمة ابن هانى) ليعقدوا اجتماعهم الأول، واحتفى بهم، واحتفوا به. وكان ذلك هو الاختفاء الأخير فى حياته، فقد توفى فى الليلة الرابعة لهذا الاختفاء، وهى الليلة نفسها التى أنهى على محمود طه فى فجرها قصيدته "ميلاد شاعر"، دون أن يعرف خبر وفاة شوقي إلا بعد أن فرغ منها، فاستشعر مفارقة الموقف، وكتب التوضيح السابق المضاف إلى القصيدة. وقد يكون شخص ثالث هو الذى كتب ذلك التوضيح.

لكن الأهم من شخص الكاتب دلالة الكتابة التى تؤكد معنى المفارقة التى يتولد بها الجديد من القديم، والتى تجعل من "ميلاد شاعر" قصيدة للبعث والميلاد. لكن أى بعث وميلاد؟ هل

تتحدث القصيدة عن بعث الشاعر أحمد شوقي في الحياة الأخرى ودخوله جنة المأوى، ومن ثم تصف موقفه في هذا البعث؛ أغلب الظن أن هذه الكلمات خطها كاتب التوضيح على سبيل المجاملة، أو الاستجابة العفوية الانفعالية إلى صدمة وفاة شوقي التي دفعت الكاتب، فيما أتصور، إلى توجيه مناسبة كتابة القصيدة لتؤدى التحية التي يقتضيها المقام لروح شوقي، بوصفها قصيدة فرغ صاحبها من إنشائها لحظة وفاة الشاعر الكبير.

ويؤكد هذا التصور أن جمعية "أبولو" كانت تستعد لإصدار عددها اللاحق (العدد الرابع الذى صدر، فعلا، فى ديسمبر ١٩٣٢) الذى خصصته لذكرى أحمد شوقي، وتعهدت بالفراغ منه وتوزيعه يوم حفل تأبينه. وقد نشرت قصيدة على محمود طه بعد أخبار الجمعية التى تضمنت رثاء أحمد شوقي الذى قامت الجمعية بواجبها فى نعيه إلى العالم العربى بوصفه رئيسا لها. وقام أعضاؤها بالاشتراك فى الجنازة وحمل النعش، كما اشتركوا فى تقبل عزاء المعزين لشعورهم أنهم من أسرة الشاعر الذى تستند شهرته إلى عبقريته الشعرية التى كانت رئاسته للجمعية رمزا من رموزها.

ودليل ثان على أن ذلك التوضيح قصد به المجاملة، أن الشاعر عندما نشر القصيدة فى ديوانه الأول "الملاح التائه" بعد

عامين (١٩٣٤) لم يذكر هذا التوضيح، ونشر القصيدة بونه، ذلك على الرغم من أنه نقح القصيدة فى طبعة الديوان، واستبدل ببعض كلماتها وتراكيبها بل أبياتها ما يكمل إتقان صنعتها. وفى الوقت الذى حذف التوضيح التقليدى من قصيدة "ميلاد شاعر" أبقي عليه فى قصائد أخرى كثيرة، هى «رجوع الهارب»، و«أيتها الأشباح»، و«على الصخرة البيضاء»، و«الأجنحة المحترقة»، و«القطب»، و«الأمسية الحزينة»، و«الملك البطل»، و«قبر شاعر»، و«شوقى»، و«عدلى يكن»، و«فى القرية»، و«البحيرة». وفى ذلك ما يؤكد أن توضيح "أبولو" للقصيدة لم يكن سوى نوع من العبرة المفروضة على القصيدة.

لكن المفارقة نفسها تظل قائمة بين "ميلاد شاعر" بالمعنيين الحرفى والمجازى و"وفاة شاعر" آخر بالمعنيين نفسيهما. ولهذا المفارقة ما يؤكد ما فى ديوان على محمود طه الأول "الملاح التائه"، خصوصا فيما يحتويه من قصائد، إذ يضم الديوان قصيدة رثاء مباشر لأحمد شوقى بعنوان "شوقى"، نشرها الشاعر فى "كوكب الشرق". بعد أن أنشدتها فى الحفلة التى أقامتها مساء الأحد أول يناير سنة ١٩٣٣ الممثلة فاطمة رشدى (١٩٠٨-١٩٩٦) عن أسرة المسرح لتأبين أحمد شوقى. وكانت الأحاديث قد استفاضت عن انهيار نولة الشعر فى مصر بوفاة شوقى، وأنه لا قائمة للشعر فى مصر من بعده. وكتب على طه

قصيدته لتأكيد النظرة المغايرة التي ترى أن الشعر في مصر يتجدد دوماً، وأن الجيل اللاحق يبدأ من حيث انتهى الجيل السابق، وأنه إذا كان شوقي هجر الأرض حين ملّ مقامه فيها، وتطلع إلى عالم الروح، فإن جيلاً جديداً أتى بعده، ينشر الإبداع المتجدد، ويؤسسه على مسرح الشعر الذي يخاطبه على طه بقوله:

ولك اليوم همة في شبيب      ملأوا مصر قوة وهما  
نزلوا ساحة يشيدون للمجد      مدّ وشقوا إلى الحياة زحاما

هذه الهمة المتفجرة للشباب الجديد الذي نزل ساحة الإبداع، في مصر، كانت الحضور المتجدد الذي صاغ على محمود طه أسطوره، بوصفها أسطورة البعث والولادة الجديدة، في قصيدة "ميلاد شاعر". ولذلك تبدأ القصيدة بالدلالة المناقضة لبداية مرثية "شوقي" التي تنطلق من عودة الروح إلى أصل عنصرها السماوي، و صعود الشاعر من الأرض إلى السماء. أعنى أن "ميلاد شاعر" تسير في حركة معاكسة لحركة مرثية "شوقي"، هي حركة الميلاد لا الموت، الهبوط لا الصعود، الخروج من المنبع إلى معترك الحياة الذي هو تفجر الوجود بالحضور.

ومن اليسير، والأمر كذلك، أن نقرأ "ميلاد شاعر" على أنها تجسيد لأسطورة الولادة الجديدة لشاعر يهبط الأرض،

كالوعد والبشارة، مزدوج العنصر، فى تشكله الذى يصل بين الأرض التى ترجع إليها تجاليد (أعضاء) هيكله البشرى والسماء التى تنتمى إليها أشعة الروح التى ينطوى عليها. هذا الشاعر كائن يجمع، فى حضوره وتأثيره، بين عصا الساحر فى قدرتها على تغيير أشكال العناصر والكائنات، و المعرفة المتعالية التى يفيض بها قلب النبى فى قدرته على إدراك ما لا يدركه البشر من علاقات. وحين تضمر القصيدة الملامح الأسطورية لهذا الكائن فإنها تؤكد دلالة النور التى ترادف الإلهام والوحى والكشف، فتومئ إلى معنى الجبر الذى يلزم الإلهام الذى ينطق الأصغرين (القلب واللسان) بما يهبط من عالم الحكمة العلوية، كما تومئ إلى معنى الكشف الذى لإرادة معه لمن يتلقاه، وذلك بالمعنى الذى يغدو به الشاعر صاحب بصيرة، يستقبل حقيقة متعالية، تنزل عليه من "المحل الأرفع" كأنها النفس فى عينية ابن سينا المعروفة، أو كأنها النور الذى ينبثق مع مولد الأنبياء، بالمعنى الذى قصد إليه شوقي عندما تحدث عن مولد عيسى عليه السلام قائلا:

وازدهى الكونُ بالوليدِ وضَاءَتْ      بسنّه من الثرى الأَرْجَاءُ  
تَمَلُّا الأرضَ والمَوالِمَ نُسُورا      فالثرى مائجٌ بها وضَاءُ

والمسافة ليست بعيدة بين الفضاء الدلالى الذى يتحرك فيه "الوليد" داخل بيتى شوقي والفضاء الموازى الذى ينبثق فيه

"الوليد الصبى" الذى يزهبه الكون فى قصيدة على محمود طه،  
فكلا الوليدين امتداد لعنى الولادة التى يتجدد بها الكون،  
ويتجسّد بها عهد جديد من المعرفة التى يهتدى بها الوجود  
ويُرى.

لكن نوع الولادة النورانية الذى تؤديه قصيدة "ميلاد  
شاعر" له مسربه الخاص إلى طقس الأسطورة التعليلية التى  
ينبثق بها نموذج الشاعر الرومانسى، بوصفه الكائن المفارق  
الذى تتحول بولادته الطبيعة والكائنات، وتنقل من طور إلى طور،  
فهو الوليد النورانى الذى يهل على الكون:

وَعَلَى نَفْرِهِ يَضِيءُ ابْتِسَامٌ      رَفَّ نُورًا بِأَرْجَوَانٍ نَدِيٍّ  
وَعَلَى رَأْسِهِ رِيحَانَةٌ تَتَد      ي، وَفِي ثَوْبِهِ بِلَحْنٍ شَجِيٍّ

والذى تصاحبه مظاهر ولادة البطل الأسطورى وعلاماته، فى  
الفعل الطقسى الذى ييسط نفسه على عناصر الكون، ويتجسد  
فيها، ويتحول بها من الجذب إلى الخصب، ومن الموات إلى  
الحياة.

وكما ينطوى الطقس الذى تؤديه القصيدة على عمليات  
تناص متعددة، نتذكر بها تخلق الوجود فى أسفار الوجود،  
ونقلب ما بين مساء الكون وصباحه، فإننا نتحرك فى حركة  
متكررة الرجوع بين مرايا الطبيعة، على نحو يتجسد به فى كل

حركة معنى من معانى "ميلاد الشاعر" فى طقسه الأسطورى،  
وتنقلنا القصيدة من إجمال صور الحسن فى الطبيعة إلى  
تفصيلها، عبر أزمان أربعة موازية لفصول الطبيعة الأربعة،  
وبواسطة أصوات أربعة تشمل الإنسان والطبيعة، وتشخص  
الطبيعة بصورة الإنسان، وتنطقها بلسانه. ويحدث ذلك فى الأداء  
الطقسى الذى يتجاوب فيه صوت العذارى وصوت الفجر و الليل  
و النجمة، ويظهر فى رجع السؤال الأبدى المتكرر عن سر معجزة  
التحول فى العناصر والكانتات، وهو السؤال الذى يؤد، فى  
القصيدة، الإجابة المتكررة: إن ما تشهدون ميلاد شاعر.

وحين تكتمل الإجابة المتكررة، فى دوراتها الأربع، تنتقل  
القصيدة من صيغة السؤال وجوابه إلى صيغة الخطاب الذى  
نسمعه، من خلال ضمير المتكلم غير المباشر، ويتحول الصوت  
الذى يجيب عن أسئلة الوجود إلى صوت يتوجه إلى الشاعر  
نفسه، ليكشف له عن مفارقة حضوره، وغاية وجوده، ويقع ذلك  
فى لحظة أشبه بلحظات الكشف الصوفى، لها علاماتها التى  
تشكل بها رؤيا الحقيقة الشعرية التى يتجسد بها نموذج  
الشاعر، ويتحول بها ميلاده إلى حضور كامل، لا فارق فيه بين ما  
تنطوى عليه الأسطورة، أو تتيحه، من كشف، وما تؤديه لحظة  
الحس الصوفى، بواسطة الخيال الذى هو علم ظهور المعانى  
التي لا تقوم مجسدة بنفسها، أو حضرة المطلقات التى يجتازها



الكشف، أو عالم الحضرة الذى تظهر به المطلقات للحس على سبيل التمثيل الرمزى. وبداية هذه اللحظة، وعلامتها الأولى، هى تجلى صوت الحضور الذى:

لَمْ يَبْنِ صُورَةً وَلَكِنْ رَأَتْهُ      بَعْيُونَ الْخِيَالِ مِنْهَا الْبَصَائِرَ  
وهو صوت يخاطب الشاعر الذى يقع عليه التكليف خطاب الأعلى إلى الأدنى، أو خطاب المطلق إلى مجلده النسبى، فى اللحظة التى يكتمل بها حضور الشاعر بتعرفه أسرار وجوده، وتلقيه شعائر مهمته القدسية .

وعندئذ، يتحقق معنى المفارقة التى تصل الشاعر بالبشر فى الوقت الذى تنأى به عنهم، ومعنى الازنواج الذى يؤرق وجود الشاعر، فينبو كالوتر المشدود بين قطبين متناقضين يتجاذبان: تجاليد هيكله البشرى وأشعة الروح التى حلت فيه من عالم النور. أعنى الازنواج الذى يجمع، داخل الشاعر، بين الشكوى البشرية من ألام الأرض وجحود البشر، والقدرة الرؤيوية التى تلمع، بواسطة الخيال الحدسى، جمالا يجلو سنى الخواطر. وذلك هو الازنواج الذى ينطوى على معنى التضحية التى يسعد بها الوجود، ويشقى بها الشاعر. وقد مثّلوا له بالشمعة التى تضىء للآخرين وهى تحترق، وذلك لتأكيد تضحية العارف الذى لاكتمل معرفته إلا بالألم، ولا يدخل جنته إلا بإنكار الذات، ولا ينكر ذاته إلا بأن يستحيل إلى وجود خالص من الحب.

هكذا، تكتمل الرؤيا الحدسية ومعنى الكشف، ويدخل الشاعر جنّته التي وعد بها، والتي ليست سوى الأرض التي هبط عليها كالشعاع السنّي، وتتجلّى له حقيقة المهمة التي تجعل من حضوره في الأرض حضور البشائر. وليس أكثر من النور ومشتقاته في وصف هذا الحضور، داخل القصيدة، ابتداء من هبوط الشاعر نفسه كالشعاع السنّي، أو كلمحة من أشعة الروح، وانتهاء بنور محياه وابتسامته التي هي نور يرف وميلاد فجر. وما بين البداية والنهاية، يبدو وجه الثرى مستفيض الضياء، ويقبل الفجر واضح النور مشرق اللآلئ، ويرقص السنّا الوضاح، فراشا له من ريق الشعاع جناح. ويتجلّى المساء في ضوء بدر، كأن النجوم تسبح فيه، قبلات تهفو بثغر حالم، وكأن الوجود كله بحر من النور، على أفقه الملائك تسرى.

ويتجاوب ميلاد النجم وميلاد الشاعر، في هذا الصفو النوراني الذي يمحو المنون، ويستبدل بالموت الحياة، وينشر الحياة الربيعية في الوجود. ويقع التكليف على الشاعر، كأنه الأمر النهائي الذي يستهل عهدا جديدا، ويضع اللمسة الأخيرة في النموذج الذي جسّده "ميلاد شاعر"، والذي ينقلب الخطاب الموجه إليه من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، في المقطع قبل الأخير من القصيدة، حيث يغلو الجمع تأكيدا للحضور المتفرد الذي تتطوى عليه مفردات النموذج الذي ينعكس في الجمع، أو

يرى نفسه فيه، خصوصاً حين يخاطب ذلك الجمع خالقه، أو روح الوجود على النحو التالي:

ادخلوا الآن أيها المحسنون  
جنة كنتم بها توعدون  
فاجعلوها من البدائع زونا  
واملاوها من الخيال فنونا  
اسلاوها فناً وليس فتونا  
وانشروا الصفو فوقها والسكونا  
غير لحن يرف فيها حنونا  
تغننى به الطيور وكُونا  
وسناً مشرق يضيء الدجونا  
سرمدي الشماع يحو المنونا

وعندما ينتهى هذا الخطاب، تكون شعيرة تكريس الشاعر أو تنصيبه أو ولادته قد اكتملت، فلا يبقى سوى أن يعود الخطاب - فى نهاية القصيدة - إلى إفراده النهائى الذى يختمه ضمير متكلم، يخاطب الشاعر الذى اكتملت ولادته وتمت شعائر تنصيبه على النحو التالى:

أيها الشاعر اعتمد قيثارك واعزف الآن منشداً أشعارك  
واجعل الحب والجمال شمالك وادع رباً دعا الوجود وبارك  
فرمى وزدهى بميلاده شاعر.



## واحد من شعراء أبولو

عندما صدر العدد الأول من مجلة «أبولو» فى سبتمبر ١٩٣٢، كان شاب من جنوب الوادى اسمه محمود حسن إسماعيل يشد (١٩١٠-١٩٧٧) رحاله إلى القاهرة، تاركا قريته النخيلة مركز «أبو تيج» محافظة أسيوط، متوجها إلى مدرسة دار العلوم التى التحق بها، وظل فيها إلى أن تخرج منها عام ١٩٣٦، مختتما رحلته التعليمية التى بدأت بحفظ القرآن الكريم فى كتاب القرية، وامتدت بالرحلة الصغرى إلى أسيوط للحصول على كفاءة التعليم الأولى من مدرسة المعلمين، ووصلت إلى نزوتها بالرحلة الكبرى إلى القاهرة، حيث دار العلوم التى أنشأها على مبارك عام ١٨٧٢، لتكون واسطة العقد التى تجمع بين التعليم الدينى القديم والتعليم المدنى الحديث.

وكان ذلك الشاب بدأ فى أسيوط خطواته الإبداعية الأولى فى الشعر، مشدودا إلى القديم الذى اعتاده، والذى كان أحمد شوقى يمثل نزوته الإبداعية الموصولة بالأسلاف، مبهورا بالجديد الذى كان أمثال خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦-١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٨)

ييشرون به. وعندما وصل القاهرة، فى مطلع عامه الأول من التعليم العالى، كانت القاهرة نفسها تشهد لحظة حاسمة من لحظات التحول، فى تاريخها الشعرى، وتودع أمير شعرائها أحمد شوقى الذى توفى فى فجر الرابع عشر من أكتوبر عام ١٩٣٢، بعد أشهر معدودة من وفاة قرينه حافظ إبراهيم. وكانت مجلة أبولو قد أصدرت عددها الأول قبل وفاة شوقى بشهر واحد، بادئة من حيث انتهت أجيال المجددين فى المهجر ومصر والشام.

ووجد الشاب القادم من النخيلة نفسه يسير وراء نعش شوقى الذى كان يتناوب على حمله أعضاء جمعية أبولو فى جناز مهيب. كان هذا الجناز أول حدث ثقافى مؤثر، فى القاهرة، يشهده ذلك الشاب الذى لم يكد يجاوز الثانية والعشرين من عمره، والذى قُدِّرَ له أن يتعرف القاهرة فى اللحظة التى تستبدل فيها زمننا شعريا بآخر. ومضى الشاب القادم من النخيلة فى طريق الجناز، يشيع ما أصبح ماضيا شعريا، ويستقبل ما سوف يصبح سبيلا إلى المستقبل. شعره الجعد وسمرته الداكنة وقامته المديدة تلفت الانتباه إلى موطنه الجنوبى. نظرته المحدقة تبحث عن أفق يخاليل بالوعد، وموهبته الشعرية تتأهب للانطلاق. يسبقه، فى صفوف الجناز، على محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) الذى كان يكبره بثمانية أعوام. وكان قد فرغ من كتابة قصيدته «ميلاد

شاعر» فى الفجر نفسه الذى عادت فيه روح شوقى إلى أصل  
عنصرها ، غير بعيد عنه إبراهيم ناجى (١٨٩٨-١٩٥٣) الذى كان  
يكبره بأحد عشر عاما ، وكان - إلى جانب على محمود طه -  
أبرز شعراء أبولو الواعدين، من قبل أن يصدر كل منهما ديوانه  
الأول بعد ذلك بعامين.

ولم تكن مصادفة أن يجذب الشاب القادم من النخيلة إلى  
هذين الشاعرين الواعدين، قاده إبراهيم ناجى إلى إيقاع  
القصيد الخفيض الذى يشبه موسيقى الغرفة، حيث يرتحل  
بالسامع إلى ما «وراء الغمام»، وشده على محمود طه إلى لذة  
اكتشاف المجهول التى يسعى إليها «الملاح التائه»، مجسدا  
حضور الشاعر الأثيرى الذى:

هبط الأرض كالشعاع السنى      بعضا ساحر وقلب نبى  
وتباعد به كلاهما عن طريق الاتباع، وأثارا فيه قلق البحث عن  
خصوصية، وأرق السعى وراء الإبداع.

وكانت قصائد المهجر تخايله، وتنظير أحمد زكى أبى  
شادى (١٨٩٢-١٩٥٥) يعجبه، وجرأة خليل شيبوب (١٨٩١-  
١٩٥١) تبعث فيه رغبة التجريب، وفى الوقت نفسه، كانت  
مدرسته المحافظة (دار العلوم) أخذت تنفض عن نفسها سطوة  
مشايخ النقل والتقليد، وتنبذ أسلوب الشيخ محمد عبد المطلب

١٨٧١-١٩٣١) فى القريظ، وتستبدل ببعض ميراثها الأزهرى  
ميراثا عصريا، يؤكد حضورها المدنى، ويحرر أبنائها من لقب  
«الشيخ» الذى استبدلوا به لقب «الأفندى» رسميا، فى منتصف  
ديسمبر ١٩٢٧، خاصة بعد أن أعلنت طليعتهم (المطريشة)  
الحرب على «الجبة والقفطان» واستبدلت بهما «البذلة» العصرية،  
فى احفبال شعائرى، وقع فى شهر فبراير عام ١٩٢٦. وقد برزت  
من هذه الطليعة أسماء أعلام، قام بعضهم بتعليم الفتى القادم  
من النخيلة، من أمثال أحمد الشايب ومهدى علام وإبراهيم  
مذكور الذى تخرج مع حسن البنا فى العام نفسه (١٩٢٧).  
ولا عجب أن يدخل محمود حسن إسماعيل مدرسة دار العلوم فى  
العام نفسه الذى تخرج فيه عبد السلام هارون وعمر الدسوقي  
ومحمد عبدالغنى حسن، وأن يلحق بزميله سيد قطب الذى سبقه  
إلى النشر فى مجلة أبولو بعددين، وإلى التخرج بثلاثة أعوام.

كان تركيب دار العلوم، فى ذلك الوقت، ولا يزال، وترا  
مشدودا بين تقاليد المحافظة الأزهرية والأفق التجديدى المدينى  
المتحرر للجامعة الحديثة. وحتى بعد أن أصبحت مدرسة دار  
العلوم كلية من كليات جامعة فؤاد الأول سنة ١٩٤٦ (جامعة  
القاهرة فيما بعد) ظل تكوينها ينطوى على الثنائية التى يتجاوز  
بها خريج المعاهد الأزهرية الثانوية (التعليم الدينى) وخريج  
الثانوية العامة (التعليم المدنى) ويتصارع فيها القديم والمحدث



صراع الطربوش والعمامة. وهو صراع جذب إليه ذلك الشاب القادم من النخيلة، ودفعه إلى الانحياز إلى المحدثين في الحياة الثقافية العامة والمحدثين من أساتذته على السواء. وسرعان ما وجد في هؤلاء من دفع به إلى المعترك الإبداعي، ليحتل مكانه بين صفوف المحدثين في الإبداع، وينشر إنتاجه الواعد في الدوريات التي عرف عنها الانحياز إلى الجديد، ولم تكدمضى أشهر قليلة على ذلك الشاب القادم من النخيلة، في عامه الأول بمدرسة دار العلوم، حتى كانت مجلة أبولو تنشر له قصيدته التي قدمته إلى طليعة المتنوقين. وكان ذلك في العدد السادس من المجلة الذي صدر في شهر فبراير سنة ١٩٣٢. أما القصيدة فكانت في رثاء أحمد شوقي، وعنوانها «ماتم الطبيعة»، وتحت العنوان تعريف يصف القصيدة بأنها «مرثية من الشعر الحر».

ودلالة الوصف لافتة إلى حد بعيد، من حيث ما تنطوي عليه من مفارقة، فالفتى القادم من النخيلة في أعماق الجنوب، كى يلتحق بمدرسة محافظة بالقياس إلى كلية الآداب على الأقل (وكانت ديكتاتورية إسماعيل صدقي باشا اتخذت قرارا بطرد عميدها المحدث طه حسين من منصبه فجعلت منه عميدا للآداب العربي كله) ما إن يصل إلى القاهرة حتى يشارك في تشييع جثمان شوقي الرمز الأكبر للشعر الإحيائي الذي صار محافظا، ويكتب مرثية لأمير المحافظين «من الشعر الحر»، تحت عنوان

يرتبط بالاتجاه الوجداني الصاعد الذي وجد في جمعية «أبولو» ومجلتها خير سند لنزوعه المحدث. والقصيدة لافتة حقا، في أبياتها التي تعتمد إيقاعيا على تنويعات التفعيلة (فاعلاتن) التي يتكون منها بحر الرمل، وعلى المغايرة في عدد التفاعيل من مقطع إلى مقطع. وهي مغايرة لا يحكمها سوى الدفقة الوجدانية التي تتجسد في نظام البيت المكون من شطرين حيناً، ونظام السطر الواحد المكون من عدد غير منتظم من التفاعيل حيناً آخر، والتي يتراوح امتدادها الإيقاعي ما بين ست تفاعيل في البيت وتفعيلة واحدة في السطر. وبسبب الأهمية التاريخية، أورد القصيدة كاملة على نحو ما وردت في عدد «أبولو» الصادر في فبراير ١٩٢٣، (ص: ٦١٩-٦٢٠)، كالتالي:

#### ماتم الطبيعة

(مرثية من الشعر الحر)

كذبيح نَفَرَتْ فيه الكلام	أطرق الطيرُ على هام الغصون
بذثار الموت، والموت ظلام	ودجا الكونُ وسجّاه السكون
أخرس الشادي بشجو وغرام	وذكا فيه لُهابٌ للشجبون
وأسى أطبق فاه؟	أى خطب قد دماه؟
خَمَدَتْ فيها الحياة	أترى شام الجنسان

- فبكى ١٩

أم رأى ملك الكائنات      هامدا فوق الكئيب

ومزامير الهسزازه مثل عيدان الخطيب

- فاشتكى؟!

أم فسرى مهجته ظفر ومضى فى جنبه سهم سديد

فسرى فيه من الموت لعاب وغدا يخفق كالقلب العميد

فى نزوع يتلهى بالنغم

صارخا عما دهاه..

من فناء وعلم؟!

إنه يبكى ع مات الشاعر به.

\* \* \*

وخرير النهر فى الوادى كأنغام التراح

ومسيل الماء فى جفن البطاح،

أدمع الكون وعبرات الطبيعة ..

كل طير ناح فيها .. ناعيا!

كل غصن مال فيها .. رائيا!

كل نبع سال فيها .. باكيا!

صبرت يم المنايا وأعاصير الأسى،

غالت الريان منها فهوت

تكلى على شط المنون .. لاهفة

ترسل الأثاث من قلب حزين... هاتفه:

كلّلوا النمش بريحان الغياض .. والنجود!  
وادفنوه بين أزهار الرياض .. والورود  
ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة ومماتا  
وانشدوا والطير فى حفل الرثاء، كل صبح ومساء  
لم يمت شوقى وفى الشرق شعاع من سناه  
سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وما ضمت أفانين الحياة!  
أين من قيثارة الكون نشيد كان يحبوها الهناء؟  
واسمّعوا فيها صدهاء!

\* \* \*

دولة قامت على عرش الحياة من شعور وجهه ساد ودما  
شاهر فى الأرض لم يلق مسناه فرقى يشدو لسكان السماء!  
والقصيدة وثيقة دالة فى مبناها ومغزاها، ولافتة فى  
جراتها على البناء الوزنى المعترف به للقصيدة، وكاشفة فى  
تمردها على وحدة الأسطر المتساوية فى عدد التفاعيل الموزعة  
بالقسطاس ما بين الشطرين، وتحطيمها المتعمد لتتابع القوافى،  
ورغم الحفاظ على التراكيب الرومانسية فى المعجم والصور، فإن  
جدة المزج بين المرثى والطبيعة تصل التمرد النغمى على تمرد  
العين التى تلتقط من الطبيعة ما يخدم هدفها الجسور والنثرية  
المرتبطة بتنويع عدد التفاعيل على الأبيات أو الأسطر، باحثة عن

درجة من الهمس اللافت، قرينة التحرر اللافت من وحدة الغافية،  
إلا في لحظات تأكيد المعنى أو تصعيد الانفعال.

الطريف أن محمود حسن إسماعيل لم ينشر القصيدة في  
دواوينه المتلاحقة، وظل متجاهلاً إياها، أو ناسياً، إلى أن نشرتها  
مجلة «الهلل» في عدد أكتوبر ١٩٧٠، فتذكرها، أو اعترف بها.  
وضمها إلى ديوانه «نهر الحقيقة» الذي صدر في القاهرة سنة  
١٩٧٢، بعد حوالي أربعين عاماً من نشرها للمرة الأولى، كما لو  
كان يقول للأجيال اللاحقة التي مضت بعيداً في طريق الشعر  
الحر: انظروا سبقي لكم بعقود كثيرة!!

ولم تكن مجلة «أبولو» قد نشرت قبل هذه القصيدة «من  
الشعر الحر» سوى قصيدة «الشراع» التي نشرتها في العدد  
الثالث الصادر في نوفمبر سنة ١٩٣٢ (العدد نفسه الذي ترجم  
فيه أبوشادي، نظماً، عمريات فتزجرالد\*، وإسماعيل الدهشان  
ليالي ألفريد دي موسيه، وعلى العناني، نثراً، وداع هيكتور  
للشاعر الألماني شيللر، ونشر سيد قطب قصيدته الأولى في  
«الشعاع الخابي» قبل أن يتخرج من دار العلوم عام ١٩٣٣).

---

\* أطلق أبو شادي «عمريات فتزجرالد» على الترجمة الإنجليزية التي قام بها الأديب الإنجليزي  
إدوارد فيتزجرالد Edward Fitzgerald (١٨٠٩-١٨٨٣) لرباعيات عمر الخيام، والتي تصرّف  
في ترجمتها بما جعلها إنشاء أدبيا جديداً، وذلك ترحم ترجمته أحمد زكي أبو شادي. وذلك  
بعد عام واحد من معلونة «رابطة الأدب الجديد» في نشر «رباعيات» عمر الخيام» نظماً، اعتماداً  
على ترجمة جميل صفدي الزهلولي الثرية من الأصل الفارسي.

وكانت قصيدة «الشراع» التي نظمها خليل شيبوب تمضى على النحو التالي:

جلستُ ذات مساءً مرسلًا بصرى  
إلى هذه الأفاقِ وهى بواسمُ  
وتوقد النار فى عزمى وفى فكرى  
عواطف صدرى إنهن مضارمُ  
\* \* \*

هدأ البحرُ رحياً يملأ العين جلالاً  
وصفاً الأفقُ ومالت شمسُهُ ترنو دلالاً  
ويدأ فيه شراعُ  
كخيالٍ من بعيدٍ يتمشى  
فى بساطٍ مائجٍ من نسجٍ عشبٍ  
أو حمامٍ لم يجد فى الروضِ عشاً  
فهو فى خوفٍ ورعبٍ

وقدّم خليل شيبوب لقصيدته بقوله إن «الشعر الحر» (أو المطلق) غير الشعر المنثور، نمذهبه الاحتفاظ بالوزن مع التحرر من كتابة الشطرين ووحدة البحر العروضى والقافية على السواء. وقد رحب أبو شادى - مسرر أبواو - كل الترحيب بقصيدة شيبوب، من حيث صياغتها وروحها الفنية «المتعة»، وأكد أن تقديره للشعر الحر يرجع إلى سنوات مضت (حين كتب «مختار

وحى العام») وأنه يعتقد أن الشعر العربي أحوج ما يكون إلى الشعر الحر والشعر المرسل (المتحرر من قيد القافية) إذا أردنا أن ننهض به نهضة حقيقية.

ويبدو أن هذا الاعتقاد هو الذى دفع أبا شادى إلى الترحيب بقصيدة محمود حسن إسماعيل الذى كان لا يزال طالبا فى الصف الأول من مدرسة دار العلوم، والذى تأثر - فيما يبدو- بتجارب أبى شادى وشيخه فى التحرر من القافية، ومن انتظام عدد التفاعيل، مع الحفاظ على وحدة الوزن أو تنويعه داخل القصيدة الواحدة، وكانت قصيدة محمود حسن إسماعيل اليتيمة تمضى فى الاتجاه الذى تطلع إليه أحمد زكى أبو شادى ودعا إليه، فى سبيل التحرر من أسر القالب الجامد لوحدة الوزن والقافية. لكن يبدو أن الأصول المحافظة كانت أقوى من أن تسمح لابن النخيلة بالتمرد إلى النهاية، فاكتمى من «الشعر الحر» بهذه المغامرة التى لم يعد إليها حرصا على النغمية المطردة للإيقاع الوزنى.

ومهما يكن من أمر، فقد كانت «مأثم الطبيعة» بداية النشر التى أعقبتها - فى «أبولو» - قصائد أخرى فى العام نفسه، منها قصيدة «الروض المصوح» المنشورة ضمن العدد السابع من أبولو الصادر فى مارس ١٩٣٣ («إلى جانب قصيدة على محمود طه «مخدع مغنية» والعوضى الوكيل «الأمانى» وصالح جويت

«سجين الليل» وسيد قطب «فى الصحراء» وإبراهيم ناجى «الغد»  
ومحمد الهمشبرى «طائر الحب» وإلياس أبوشبكة» «سليم»  
والآنسة سهير القلماوى «هى ماتت» وفيلكس فارس «مناجاة»  
وقصيدة «القلب الميت» المنشورة ضمن العدد التاسع الصادر فى  
مايو ١٩٣٣ (إلى جانب قصيدة حسن كامل الصيرفى «الحرمان»  
وقصيدتى أبى القاسم الشابى «الأشواق التائهة» و«الجنة  
الضائعة» وصالح جودت «الحسنة الباكية» وأحمد زكى أبى  
شادى «الأحذب» وإبراهيم ناجى «الانتظار» ومحمد الهمشبرى  
- «لمحات»).

وأصبح محمود حسن إسماعيل بهذه القصائد، وغيرها  
مما تتابع بعد ذلك، واحدا من شعراء أبولو الذين ارتبطوا  
بدعواتها المعتدلة إلى التجديد، وطرائقها المتميزة فى التأصيل.  
وكان عليه أن يبحث لنفسه عن خصوصية، داخل التعدد الإبداعى  
الذى شهدته جمعية أبولو وجسدت مجلتها فى الوقت نفسه، أعنى  
التعدد الذى احتوى قصائد الشابى وأبى شبكة والهمشبرى  
وناجى وعلى طه وخليل شيبوب والعضضى الوكيل وسهير  
القلماوى وجليلة العلايلى ومختار الوكيل وسيد قطب وغيرهم،  
والذى أثبت أن الجدة ليس لها سبيل واحد، وأن ما أطلق عليه  
اسم «شعر الوجدان» إنما هو شعر «وجدانات» متعددة الاتجاه  
والمنزوع والأسلوب والتقنية والمدرسة، وأن هذه «الوجدانات» تنأى  
على التصنيف المتعجل والقوالب وحيدة البعد والصفة.



لكن كيف يؤسس ذلك الشاب القادم من أعماق الجنوب لخصوصيته، وسط هذه الوفرة الإبداعية المتنوعة التي تميزت بها أبولو، والحفاظ في الوقت نفسه على هويته التي تشده إلى تراب النخيلة وتراثها الروحي؟ كان إرهاب البداية هو التمرد على أحمد شوقي الأب، والتعاطف مع ثورة أبي شادي وشيبوب على وحدة القلب الوزني، والإعجاب بنموذج «الملاح التائه» في بحار غريبة، والفتنة بالطبيعة التي تلهم النأي الغناء في قصائد جبران. وتحمل النبي المجهول في قصائد الشابي. ولكن الإشارة إلى طريق البداية الحقيقي جاءت من خارج دائرة الشعر والشعراء، في دائرة أخرى من دوائر الإبداع، حيث تماثل محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) الذي توفي في العام نفسه الذي نشر فيه على طه «الملاح التائه» وإبراهيم ناجي «وراء الغمام».

كان مختار قد أخذ يلتفت الأنظار إليه منذ أن عرض تماثيل «عايدة» في صالون الفن في باريس عام ١٩٠٢، وأكد حضوره الساطع بمعرضه الشامل الأول الذي أقامه في قاعة برنهم جين في باريس ١٩٣٠، فأصبح علما على اتجاه، وعلامة على أصالة الإبداع التشكيلي. وكان ذلك في سياق من الشعور العارم بالحق الوطني المتحرر الذي فصرته ثورة ١٩١٩، وأكدت اكتشافات توت عنخ آمون عام ١٩٢٤، وهو حس تجلي بتوضيح صورة في الاحتفال الوطني البهيج بإزاحة الستار عن تماثيل

مختار «نهضة مصر» عام ١٩٢٨، التمثال الذى شد الأعين إلى أسلوبه الذى انطوى على وحدة الأصالة والمعاصرة، ورهافة التوازن بين عناصر الهوية التى وصلت النحت الفرعونى بلامح القرية المصرية بثمار الإبداع العالمى المعاصر، تون تنازل عن الوعى بالخصوصية والطموح الإنسانى، وبواسطة هذه الوحدة، وتلك الرهافة، خلق مختار أسطورة القرية المصرية، وهب فيه للرجل العادى، وعثر على معجزته الحقيقية فى وفائه للفلاحة المصرية التى جسدها فى إبداع نطق لغة العالم المعاصر بلهجة محلية صافية. وكما كان تمثال «الخماسين» تجسيدا لإبداعيا للريح العاتية التى تهب من الصحراء كل ربيع على وادى النيل، فتحمل لوجود النهر نقيضه الصحراء، كان التمثال تجسيدا لإبداعيا، موازيا، لحضور الفلاحة المصرية التى جسدها تماثيل «الحزن» و«إيزيس» و«زوجة شيخ البلد» و«بائعة الجبن» و«العودة من السوق» و«القليلة» وغيرها من التماثيل التى وصلت بين المرأة والرجل، وصلها بين المجرد والمتعين، الحركة والسكون، النظام والانطلاق، النسبى والمطلق، على نحو يغدو معه كل تمثال صورة أخرى من النيل الذى يبدأ من الزمن ليجاوز الزمن.

وكان لتماثيل مختار والخطاب النقدى الدائر حولها أثر حاسم على وعى محمود حسن إسماعيل، أثر رده إلى قرينته النخيلة بمنظور جديد، وفتح عينيه على فتنتها التى لم يكن قد

انتبه إليها من قبل، وعلمه كيف يبطئ إيقاع التقاء العين بالمشهد، وكيف يصوغ منه صورة رامية، هي علامة على إبداع خاص. وبفضل محمود مختار، ودلالة إبداعه، أدرك محمود حسن إسماعيل نهضة فنون أخرى غير الشعر في وطنه، فنون تستلهم وحيتها من الطبيعة المصرية، بدل تقليد الآخر القديم في التراث أو الآخر الجديد على الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط. هذه الفنون المصرية أصبحت عالمية لأنها غاصت في أعماق وجودها الخاص، وصاغت من إدراكها الجمالي المتفرد إبداعا ينظر إليه العالم الغربي نظرات الإعجاب في متاحفه ومعارضه الفنية، حيث آيات فذة من مناظر الريف المصرى، آيات هي صور مصرية يكاد ينطقها جلال الفن، عرضها المثل المصرى محمود مختار في متحف باريس، من حاملة الجرة التى صورها على شاطئ النيل إلى بائعة الجبن التى نراها فى الأسواق الريفية، إلى غير ذلك من وحي الفن المصرى الذى تتوثب فيه روح القومية التى طالما ندبناها فى أدينا الحديث، والتى انحرف عنها الشعر بوجه خاص انحراقا عظمًا عن مجارة الفنون الرفيعة الأخرى.

تلك كانت كلمات محمود حسن إسماعيل نفسه فى وصف أعمال مختار، وهى كلمات ذيل بها ديوانه الأول الذى صدر عام ١٩٣٥ بعنوان «أغاني الكوخ»، بعد وفاة مختار بأشهر معدودة، وكشف بها عن دينه الخاص لأعمال مختار التى تولدت من سياق

إنجازها القصائد التى توقفت عند أغانى الكوخ فى قرية «النخيلة» التى لا تختلف، فى جوهرها، عن قرية «نشا» من قرى الدلتا المجاورة للمنصورة، حيث ولد مختار، غير بعيد من القرية التى أخرجت سعد زغلول.

لقد أدرك محمود حسن إسماعيل، بفضل مختار، والتيار الذى أكد حضوره، أن الطبيعة المصرية تنطوى على ما يثير شغف المبدع، وتشده فى خصوصيتها إلى وجود الفلاح الذى يراه العابر من أقصى الوادى لأدناه، محنى القامة فى قميص أزرق، مكبا على الأرض يغرس فيها الحب. ذلك هو الرجل الذى لولاه ما أزهى وادى النيل. شأنه فى ذلك شأن المرأة الريفية التى تنهادى إلى النيل عند الغروب لتملا جرتها كأنها طيف إيزيس التى تتفتح عنها أحلام النيل. والاهتمام بالفلاح يعنى الاهتمام بالمنبع والمصب، وتكريس الفن للكائن العادى البسيط، الصانع الحقيقى للحياة، واكتشاف أسطورة هذا الكائن الخاصة التى هى أسطورة الوجود المتجدد للحياة على ضفتى النيل. وإذا كان هذا الاهتمام يفجر ينباع شعر الحياة اليومية، البسيطة، الدالة، فإنه يتجه بهذه الينابيع إلى كل ما هو مائز للخصوصية، ولكن بما يكشف عن الملامح الثابتة، فى نوع من التجريد الذى يصل بين فلاحي مختار وفلاحي محمود حسن إسماعيل.

وأية ذلك «حاملة الجرة» التى انتقلت من تماثيل مختار إلى

قصائد محمود حسن إسماعيل، حيث التجريد الذي يجسد النموذج، والملامح التي تختزل القسمات العامة، وتحويل الحضور المتعين إلى حضور يجاوز الزمان والمكان. وكما نحت مختار «حاملة الجرة» من الحجر، مجسدا الحضور الذي يتسم بالتجريد، نحت محمود حسن إسماعيل حاملة جرة موازية من الكلمات التي تبدأ على النحو التالي:

سَارَتْ إِلَى جَدُولِهَا الدَانِقِ	سِيرَ الْكُرَى فِي مَقْلَةِ الْمَاشِقِ
وَأَيَّةُ الْخَطْبُو، كَأَنَّ الشَّرَى	يَحْمِلُ مِنْهَا خَطَرَةَ السَّارِقِ
شَاهَدْتُهَا وَالشَّمْسُ فِي أَنْفِهَا	تَحْكِي فُؤَادَ الثَّائِرِ الْخَانِقِ
وَالشَّاطِئُ الْمَسْحُورُ مِنْ رَوْعَةٍ	يَسْخُحُ فِي مَوْكِبِهِ الْفَارِقِ
كَأَنَّهُ دُنْيَا الْمُنَى أَقْبَلَتْ	تَلْمَحُ فِي لَيْلِ الشَّجَرِ الْغَاسِقِ
جُنَّ جَنُونُ الْبَحْرِ لَمَّا رَأَى	أَحْلَامَهَا مِنْ فَيْضِهِ الرَّائِقِ
فَصَفَّقَ الْمَوْجُ عَلَى سَاقِهَا	مِنْ فِتْنَةٍ كَالْوَالِدِ الْخَافِقِ
وَرِيحُ طَيْفِ الشَّمْسِ لَمَّا زَهَا	جَبَّيْنَهَا عَنْ لَحْجَةِ الْبِـسَّارِقِ
فَمَالَتِ الْأَضْوَاءُ عَنْهَا لَمَّا	أَخْجَلَهَا مِنْ نُورِهِ الشَّارِقِ
تَمْتَحُ بِالْجَرَّةِ مِنْ مَتَهَلِ	صَافٍ كَرِيْقِ الْكَوْثَرِ الدَانِقِ
يَسَابُ فَوْقَ الْبَثْرِ فِي سُنْدُسٍ	تَفْزِرُ، وَتَغْلِي مِثْمَرٍ بِاسْقِ
يَهْزِجُ فِي الْوَادِي بِأَنْشُودَةٍ	أَلْحَانَهَا مِنْ وَتَرِ الْخَالِقِ

وتمضى قصيدة محمود حسن إسماعيل لتقيم اتحادا بين حاملة الجرة وعروس النيل، كاشفة عن تأثر الشاعر بالنحات في

اختيار الموضوع، وإيثار الأسلوب الذى ينحو إلى التجريد، ولكن مع اختلاف المعالجة المرتبطة بخصوصية الأداة، فالنحات يصوغ موضوعه من الحجر الذى يجسد لحظة واحدة من الزمان ووضعاً واحداً من المكان، والشاعر يصوغ موضوعه بالكلمات التى تدل على تعاقب الزمان والمكان، ولكن التى تؤكد، فى النهاية، أهمية الالتفات إلى خصوصية الموضوع الذى هو «حاملة الجرة». أقصد إلى الخصوصية التى تبين عن أصول الهوية فى تجريدها الذى دفع محمود حسن إسماعيل إلى أن يختم قصيدته بقوله:

من عهد بتاءور ما شيبــــــــــــــــوا    يوما بسحر الجرة الناطق  
وهى التى توحى المنى والهوى    للشاعر المفتون والعاشق  
هكذا، تولد ديوان «أغاني الكوخ» الذى فرغ منه محمود حسن إسماعيل فى أول يناير ١٩٣٥، وهو طالب فى السنة الثالثة من مدرسة دار العلوم، وتولدت قصائد «زهرة القطن» و«القرية الهاجعة فى ظل القمر»، و«الساقية»، و«سنبلة القمح»، و«عند زهرة الفول»، و«المؤذن»، و«الفراشة». وهى قصائد تستقطر الشعر من معطيات الحياة الأليفة فى القرية، وتلوذ بالعادة لتقرأ فيه دلالات غير عادية، وتقلب المعطى المؤلف إلى رمز روحى المغزى. وحين تفلح هذه القصائد فى تغيير المنظور القيمي إلى موضوعاتها، وتؤكد خصوصية إبداعها فى الوقت نفسه، فإنها

تستمد حضورها من الدلالة المتحولة للرجل العادي، ساكن الكوخ، في حياته التي تتطوى على بذرة الشعر في كل هيئاتها. والقصيدة الأولى، في ذلك الشعر الذي يستقطره محمود حسن إسماعيل، من أسطورة القرية التي يخلقها في ديوانه الأول، هي قصيدة «الكوخ» الذي تحول إلى موئل لخبايا النفس المطمورة، ومحراب عابد، ورمز مجسد للبؤس الذي لا ترعاه المدينة الغادرة التي يلهيها زيف الغرب عن أصلها في الريف. وأحسب أن هذه القصيدة، مع غيرها في الديوان، كانت بداية الثنائية المتعارضة التي وضعت بساطة القرية وبراعة عالمها في مقابل تعقد المدينة وتلوث عالمها، وهي ثنائية انتقلت من قصائد محمود حسن إسماعيل إلى أغنيات محمد عبدالوهاب (محلاها عيشة الفلاح؟) ومن سياقات الرومانتيكية العربية (التي جمعت بين أمثال الشابي والهمشري) إلى روافدها التي أطبقت على تنويعات هجاء المدينة التي وصلت إلى ذروة من ذروتها في ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي «مدينة بلا قلب» (١٩٥٩).

وكانت البداية النظرة المثالية إلى القرية التي أصبحت - مثل الطبيعة - الصدر الحنون، الذي يهرع إليه الرافض لتعقّد المدينة وقسوتها، والفارّ من ظلم الإنسان وطغيانه، فالقرية فضاء الطهر والبراءة والطفولة الهانئة والصفاء والسلام الروحي على السواء، باختصار كل ما تؤدبه ريفيات محمود حسن إسماعيل،

في قصائد من قبيل «من فم الراعي» التي تمضى على النحو  
التالى:

شجعتنى رنةُ العصفور	فى فجر الربى الصاحى
وعذبُ اللحن من شاد	رخيم الصَّسُوت صدَّاح
وسارى العطر من زفير	رطيب العُود فيَّاح
فرننتُ على المزمار	أغنيات أفراسى
نشيد الحقل .. والشاة	ولحن الروح والراح

\*\*\*

لقد دُنا مع الفجر	ندى كاللؤلؤ الصافى
فرصنا كؤوس الزهر	من لائنا الضافى
ولحنا فى مراعىنا	لجوما بين أسداف
عدونا نسبق الشمس	إلى مريمنا الغافى
ولم نترك لرائسنا	سوى أشباح أطياف

وقد انطوت رمزية المشهد الريفى فى «أغانى الكوخ»، إلى  
جانب ثنائية القرية والمدينة، على بنور التصوف الذى سرعان ما  
غمر الدواوين المتلاحقة لمحمود حسن إسماعيل، ابتداء من ديوان  
«هكذا أغنى» (١٩٣٧) وانتهاء بديوان «موسيقى من السر» الذى  
صدر بعد وفاته (فى الخامس والعشرين من أبريل ١٩٧٧) مروراً  
بديوانين «أين المفر» (١٩٤٧) و«قاب قوسين» (١٩٦٤) و«لا بد»  
(١٩٦٦) و«هدير البرزخ» (١٩٦٩) و«نهر الحقيقة» (١٩٧٢)



وغيرها من الدواوين. وفي الوقت نفسه، اتخذ نموذج الشاعر الذي هبط الأرض كالشعاع السني، في قصائد على محمود طه، سمة ريفية جعلته أقرب إلى «المؤذن» الذي يهتف بصوته العميق الذي يتدفق بروحية الشرق من القباب والمآذن، في قصيدة محمود حسن إسماعيل، فيهبز الجو بأشباح وطيوف شعرية هفافة، فالمؤذن هو شاعر الفجر الذي يسبى العقول بسورة تجل عن الإثم:

شاعر في الفجر يسي النهى	بسورة جلت عن المآثم
خياله من سدره المنتهى	ولحنه من وتر الأنجم
عف الترانيم .. إذا نصها	كادت تضيء الطهر فوق النسم

\*\*\*

معنبر اللحن، إذا ما شدا	ورجيع الأنعام في فجره
تخاله مجمره، والصدى	فوح التقى ينساب من ثغره
وسائر الكون له معبد	أترعه الإيمان من طهره

هذا المؤذن الذي تحول إلى صورة رمزية معادلة لنموذج الشاعر الذي هبط الأرض بعضا ساحر وقلب نبي، في شعر على محمود طه، هو نفسه الذي صحبته لوازمه الدالة من رمزية الطير والضوء والنهر والخمر والمرأة، في شعر محمود حسن إسماعيل، وتميز بتدفقه العفوى في المياغة الشفاهية للقصيدة، وتحطيم الحواجز المنطقية في علاقات الصورة، وتحويل البعث القومي إلى

بعث روحى يطوف بالضياء الذى هو هدى الحق ونور الأنبياء، هذا «المؤذن»، بعبارة أخرى، ظل نموذج الشاعر الثابت فى شعر محمود حسن إسماعيل المتلاحق، وتجلياته المختلفة التى ظلت تشير إلى البداية التى صاغت «أغاني الكوخ» بعد أن حدث هذا اللقاء الفريد الذى تأثر فيه صانع الكلمات بصانع التماثيل.

ولذلك لم يكن من قبيل المجاملة أن يرثى محمود حسن إسماعيل المثل محمود مختار بعد وفاته بقصيدته «ريشة مختار» التى نشرها فى عدد «أبولو» الصادر فى إبريل ١٩٣٤، والتى تبدأ على النحو التالى:

ريشة الفن غدتَ بِعَدِكَ فَنَّا	أخرساً، أطيافه تنطقُ حُزْناً
حَذَرَ الموتِ وَقَدْ مَرَّ عَلَيْهَا	أَنْ تُرِيَهُ الموتَ تَمَثَّلاً مِجَنَّا
مَصَّهَا الجاني، وكانت غَضَّةً	تسكبُ الإلهامُ فى الصخرِ وتُفنى
لَمْ يَغِبْ عنها وَقَدْ ضَمَّ هَوَاهَا	معجزاتِ الفنِّ أَنْ تُوحيه مَعْنَى
فَهَوَّ فى إطراقها معجزةً	تَخَذَتْ مِنْ صمتها المرهوبِ سَجْنَا
جَزَعُ الصَّمْتِ حَوَالِيهَا وَأَتَتْ	صَوْرَ الفنَّانِ فى واديه آتَا
نحو ماء النيل سارت غمادةً	حملتْ قلباً وديعاً مطمئناً
خَلَّتْ أقدامها حزناً وكادت	تَحْطِمُ الجِمرَ لما غِثَّتْ وَمَنَا

## ذكرى الشابي

(١٩٣٤-١٩٠٩)

"في فجر التاسع من شهر أكتوبر الماضي فاضت  
روح الشاعر التونسي المبدع أبي القاسم الشابي  
أحد أعضائنا النابهين بعد مرض طويل هدّ قواه  
ولم تنفع في درئه العناية والعلاج. وقد جاعنا نعيه  
(مع كتاب منه قبيل وفاته) وهذا العدد على وشك  
الصدور، فلم نستطع أن نوفيه حقه من الرثاء  
والتقدير، وحسبنا الآن أن نعزى الأسرة الشابية  
وأدباء تونس بل وأدباء العربية عامة في هذا  
المصاب بشاعر من صفوة الشعراء المجددين قلُّ  
أن يعوّض."

تلك كانت كلمات أحمد زكي أبي شادي (١٨٩٢-١٩٥٥).  
التي اختتم بها باب "خواطر وسوانح" في العدد الثالث (المجلد  
الثالث) من مجلة "أبولو" الذي صدر في نوفمبر ١٩٣٤. وكان  
أحمد زكي أبو شادي رئيس تحرير مجلة "أبولو" وقطب جماعتها  
الشعرية، في ذلك الوقت، قد تلقى خطاباً كتبته إليه أبو القاسم  
الشابي الذي أعجب به أبو شادي كل الإعجاب، وضمه إلى جماعة

أبولو، وحثه على النشر في أعداد مجلتها، منذ أن أرسل إليه الشابى إنتاجه الذى أخذت مجلة أبولو على عاتقها تقديمه إلى قرائها فى أنحاء الوطن العربى وخارجه، حيث التجمعات الأدبية العربية فى المهاجر. وقد بلغ إعجاب أحمد زكى أبى شادى بالشابى إلى حد أنه طلب منه تقديم مقدمة ديوانه الجديد "الينبوع" الذى صدر يحمل مقدمة الشابى بالفعل.

وكان أحمد زكى أبى شادى قد جاوز الأربعين من عمره فى ذلك الوقت، وفى ذروة نضجه الشعرى وشهرته الأدبية، بينما كان الشابى لم يكمل عامه الخامس والعشرين، ولم يصدر ديوانه الأول بعد. ولكن المكانة التى حققها بالقصائد التى نشرتها له "أبولو"، والبدائيات الجديدة التى استهلها بشعره، والإضافة الكيفية التى أضافها إلى حركة التجديد التى استهلها جيل العقاد وجبران اللذين تأثر بهما، أهلتة لأن يكون جديرا بصداقة أحمد زكى أبى شادى وإعجابه واحترامه فى آن. ولذلك لم يجد أحمد زكى أبوشادى غرابة فى أن يطلب من الشاب الواعد الذى أسهمت مجلته فى تقديمه الشعرى أن يكتب له مقدمة واحد من دواوينه.

ويبدو أن الشابى، بعد أن فرغ من مقدمة ديوان "الينبوع"، أخذ يفكر فى إصدار ديوانه الخاص، وناقش الأمر، كتابة، مع أحمد زكى أبى شادى الذى تحمس للأمر، ووعد بالمساعدة،

وتعهد بالإشراف على طبع الديوان فى القاهرة. وفرح الشابى بما أبداه صديقه الذى لم يلتق به، قط، والذى عرفه بواسطة المراسلة، فالمعروف أن أبا القاسم الشابى لم يغادر تونس، وأن صلاته العربية كانت صلات مكاتبة ورفقة قراءة، وتلك مفارقة لافتة من مفارقات الشابى المتعددة، تضاف إلى المفارقة الأخرى التى تتصل بهذا الشاعر المجدد الذى هاجم "الخيال البلاغى" فى الشعر العربى ودعا إلى أن يستبدل الشعراء به خيالاً إنسانياً، أكثر رحابة وعمقا، وأشد جرأة وتحريزا. وكانت نماذجه الدالة على مثله الأعلى للخيال الجديد نماذج من الشعر الأوروبى الذى لم يكن يستطيع أن يقرأه فى لغاته الأصلية، لأنه لم يكن يعرف لغة أجنبية، وكانت اللغة العربية هى لغة قراءته التى فتحت له أفقا من التجديد لم يصل إليه الكثيرون الذين أتقنوا لغات أجنبية عدة.

وأحسب أن ما انطلوت عليه مثل هذه المفارقة من نبوغ لافت، اقترن بتفجر طاقة إبداعية خلقة، لها صفاتها الاستثنائية الفريدة فى عصرها، كان السبب الأساسى فى الصداقة التى جمعت بين أبى شادى والشابى، وذلك منذ أن رأى فيه الأول التجسيد الإبداعى الخلاق للمشروع الشعرى الذى حلم به على مستوى الممارسة، وظل يدعو إليه على مستوى التنظير، فأفسح له صفحات مجلة "أبولو" لينشر فيها ما شاء، وتعهد له برعاية ديوانه حين سمع منه رغبته فى إصدار ديوانه الأول فى القاهرة، العاصمة الثقافية الأولى بلا منازع أو منافس فى ذلك الوقت.

والحق أن القصائد التى نشرتها "أبولو" للشابى كانت تقدم نموذجا شعريا فريدا، هو التجسيد الصافى لأحلام الحركة الرومانسية العربية التى صاغتها طليعتها المتحررة من أسر التقاليد القديمة، وذلك فى طموحها اللاهب إلى خلق قصيدة جديدة، قصيدة تصوغ أسطورة الشاعر الرومانسى المتفرد، بوصفه كائنا علويا، هبط الأرض كالشعاع السنى. وبعد أن استهل على محمود طه السبيل الأكثر ذيوعا لهذه الأسطورة بقصيدته "ميلاد شاعر"، ومضى فى الطريق نفسه الذى سبقه إليه جبران خليل جبران، فى صياغة الأسطورة نفسها، انطلق الشابى بعفوية الشباب، وحماسه الخلاقة، فى الإضافة إلى الأسطورة نفسها، والانتقال بها إلى حال من التحقق الذى تحول به الحضور الجسدى للشاعر فى العالم إلى تجسيد لأسطوريته الخاصة فى الشعر.

هكذا، تحدثت قصيدة الشابى عن "فكرة الفنان" بوصفه الكائن النورانى الذى يعيش بالشعور وللشعور، والذى ينطوى على العطف العميق، ويحيا:

مُتَوَشِّحًا بِالسَّحَرِ يَتَفَخَّ نَاهِ الْمَشْبُوبَ بَيْنَ حَمَائِلٍ وَغُدِيرٍ  
أَوْ يَلْمَسُ الْعُودَ الْمُقَدَّسَ، وَاصْفَا لِلْمَوْتِ، لِلْأَيَّامِ، لِلدِّيَجُورِ  
مَا فِى الْحَيَاةِ مِنَ الْمَسْرَةِ، وَالْأَسَى وَالسَّحَرِ، وَاللَّذَاتِ، وَالتَّغْرِيرِ

هذا الكائن النوراني سرق نارا شبيهة بالنار التي سرقها بروميثيوس وانطوى عليها، وتحول بها إلى حضور ناري يشع النور من داخله، ويشيع الضياء من حوله، فيضيء للآخرين في الوقت الذي يحترق بلهبه الداخلي، وينسحب من الحياة بالقدر الذي يمنح الآخرين الحياة، وكانت تلك حالة الشابي في شعره وحياته على السواء، ففي الوقت الذي نطق شعره أسطورة الشاعر الذي يحترق بلهبه للآخرين، ويضحى بوجوده الفردي في سبيل وجود مطلق يجاوز حضوره الفردي، نطق جسده الأسطورة نفسها، ومارس طقسها أداءً وشعيرة، كان مظهرها المرض الذي انسرب إلى جسد الشاعر منذ الصبا وتوغل فيه، ولم يمهله ليجاوز الخامسة والعشرين من العمر.

ويبدو أن أبا شادي قد رأى هذا التجسد الحيّ لأسطورة الشاعر في قصيدة الشابي وجسده على السواء، فمنحه من صفحات "أبولو" ما لم يمنحه لغيره، وظل يتطلع إليه بوصفه روحاً مسحورة في عالم فوق الزمان الإنساني، وبدأ معه الاستعداد لإصدار الديوان الأول الذي أصبح معروفاً باسم "أغاني الحياة"، منذ أن نشر في القاهرة للمرة الأولى عام ١٩٥٥، حاملاً العنوان نفسه الذي انطوى على طقس التضحية بالحياة في سبيل أن تستمر الحياة، والذي لم يكن بعده ديوان ثان.

واستغل أبو القاسم الشابي صحوة قصيرة من صحوات مرضه العضال الذي استفحل منذ عام ١٩٢٩ في أن يجمع قصائده ويقوم بتنسيقها. وقد فعل ذلك أثناء صيف ١٩٣٤ فجمع قصائد الديوان ورتبها وفرغ من نسخ مخطوطه في بلدة «حامة الجريد» في تونس، مستعينا ببعض أصدقائه من الأدباء هناك. ولكن المرض قهره قبل أن ينقضى الصيف، فاضطر إلى أن يذهب إلى تونس العاصمة في أواخر شهر أغسطس من العام نفسه، وكتب إلى أحمد زكي أبي شادي خطابا، لعله آخر الخطابات التي كتبها، ينبئه عن حاله، ويبلغه التحية، ويوصيه بديوانه خيرا، ولم يمهل القدر الشابي ليرسل الخطاب إلى صديقه الكبير، فتوفي في المستشفى الإيطالي "القديم" بحي "مونفلوري" في تونس العاصمة في فجر يوم ٩ أكتوبر سنة ١٩٣٤، ثم نقل جثمانه إلى بلده "الشابية" قرب توزر، حيث دفن هناك، (ثم نقل بعد ذلك إلى توزر أمام دار الثقافة بين النخيل). وتولى بعض الأصدقاء إرسال الخطاب الذي كتبه إلى أبي شادي قبيل وفاته، مع كلمة حزينة تنعى لأبي شادي صديقه، ولجمعية أبولو واحداً من أعضائها الذين أسهمت في التعريف به بالقدر الذي أسهم هو في الإضافة إليها.

وطبيعي أن يشعر أبو شادي بالحزن على وفاة صديقه، فقد تفجرت موهبة الشابي الشعرية على نحو فريد، منذ أن



ارتحل إلى العاصمة تونس سنة ١٩٢٠ للدراسة بجامع الزيتونة في الثانية عشرة من عمره، وبدأ كتابة الشعر وهو في الرابعة عشر من عمره، وكان ذلك عام ١٩٢٣، حين كتب قصيدة "أيها الحب" الموجودة في الطبعة التي أشرف عليها محمد الأمين الشايبى من الديوان.

وعلى قدر نهم الشايبى في قراءة كل ما أتيح له من كتابات أعلام التجديد في الأدب العربي الحديث، أبناء جيل عابعد الحرب العالمية الأولى، المتمرد على الجمود والتقليد والتبعية، كان إبداعه المتدفق علامة جذرية من علامات التجديد، وإسهاماً له معناه ومغزاه، لأنه إسهام جاء من منطقة هامشية إبداعياً، لم تكن من المراكز المؤثرة في التجديد، ولم يكن لها إسهامها الأدبي المعروف، أو المقروء، في العواصم الثقافية البارزة في ذلك الوقت، ولذلك لم يلتفت أحد، خارج تونس، إلى إسهامات الشايبى الأولى في الصفحة الأدبية التي كانت ترتبها "النهضة" كل اثنين، سنة ١٩٢٦، حين كان عمره سبعة عشر عاماً، ولم يلتفت، أحد خارج تونس، إلى معاركه الأدبية، هو وأقرانه المجددون، في مجلة "العالم الأدبي" التي أوكل أمر إصدارها إلى زين العابدين السنوسي، أول من قدم باكورة إنتاج الشايبى في كتابه "الألب التونسي في القرن الرابع عشر" الذي أصدره في مجلدين عام ١٩٢٧، مع تصدير بقلم محمد البهلى النبال. وكانت مجلة

"العالم الأدبي" تجمعا للطليعة الواعدة التي برز فيها إلى جانب الشابي مصطفى خريف ومحمد البشروش ومحمد الطيوى ومحمود المسعدى وغيرهم.

وقد لفت الشابي الأنظار إليه، حين أقام الحياة الثقافية ولم يقعدا، في تونس، بمحاضرتة التي ألقاها في نادى قداماء الصادقية عن "الخيال الشعري عند العرب". وكانت هذه المحاضرة، في جانب منها، معارضة لما سبق أن كتبه محمد الخضر حسين (١٨٧٥-١٩٥٨) زعيم المدرسة القديمة في تونس الذي كتب عن "الخيال في الشعر العربي" عام ١٩٢٢ في القاهرة، فجاء الشابي ليضيف إلى مقالته رأس المدرسة القديمة ما يعد نقضا غير مباشر له، وما يمكن أن يكون تأكيدا للاتجاه الجديد الذي دعا إليه في محاضرتة التي أصدرها كتابا، في العام اللاحق، بعنوان "الخيال الشعري عند العرب".

وقد ألقى الشابي محاضرتة في أمسية من الأماسي العاصفة التي شهدتها "قاعة الخلوئية" في تونس العاصمة في شهر شعبان (١٣٤٨هـ/١٩٢٩م) أى في نهاية العقد الذى وصل فيه هجوم المدرسة الحديثة العربية على المدرسة القديمة إلى ذروته، وذلك بعد أن كتب المازنى عن "شعر حافظ إبراهيم" (١٩١٥) وأصدر مع العقاد كتاب "الديوان" (١٩٢١) الذى كان خطوة موازية لما كتبه طه حسين عن "القديما والمحدثين" فى

جريدة السياسة (عام ١٩٢٢) وما كتبه ميخائيل نعيمة في "الغربال" (١٩٢٣) وما وصل إليه طه حسين في كتابه "فى الشعر الجاهلى" (١٩٢٦) وهو الكتاب الذى نقضه محمد الخضر حسين التونسى الذى تقلب فى المناصب المصرية إلى أن أصبح شيخا للجامع الأزهر، والذى قصد الشابى إلى أن ينقض كتابه عن الخيال فى الشعر العربى نقضا ضمينا فى محاضراته عن الخيال الشعري عند العرب.

ويبدو أن الشابى شعر، بعد الضجة التى أثارها كتابه فى تونس، والاهتمام الذى أثارته قصائده، أن الأوان قد حان لأن ينطلق من البيئة التونسية المحدودة، فى ذلك الوقت، إلى بيئة متسعة، يتيح له ماكان يتطلع إليه من التحقق والحضور والانتشار، وتصله بأوساط التجديد المناقضة للأوساط التى انضم إليها سلفه الشيخ محمد الخضر حسين الذى انحاز إلى صفوف أهل النقل والتقليد من الأزهريين المعادين للتجديد. ولم تكن هذه الصفوف هى الأثيرة عند والد أبى القاسم الشابى (الشيخ محمد بن بلقاسم الشابى) الذى تعلم فى الأزهر، وتلمذ على الشيخ محمد عبده، وتأثر بنهجه العقلانى، وأقام بمصر أثناء دراسته سبع سنين فى أوائل هذا القرن، قبل ولادة ابنه أبى القاسم الذى حرص على تربيته تربية متفتحة دفعت به إلى أفق التجديد الذى شجع عليه والد أزهري (زيتونى بعد ذلك) رحب العقل سمح الفهم.

وكان تأسيس مجلة "أبولو" عام ١٩٣٢ ونشاط جماعتها بقيادة أحمد زكى أبى شادى، فى القاهرة، فرصة ذهبية لتحقيق حلم الانتقال من الدائرة القطرية إلى الدائرة القومية. وأحسب أن الشابى أقبل على "أبولو"، منذ أن ظهر عددها الأول، فى سبتمبر ١٩٣٢ (وكان فى الثانية والعشرين من عمره) متطلعا إلى أفق جديد من الرفقة والانطلاق، خاصة أنه وجد فى المجلة من الأقران ما يشبهونه فى التمرّد، ويشبههم فى الطموح. ولم تكن مجلة "أبولو" المجلة العربية الأولى المتخصصة فى الشعر والمخصصة له فحسب، وإنما كانت، فى الوقت نفسه، أول تجمع إبداعى عربى، فى العصر الحديث، ينبسط على رقعة جغرافية تمتد من الجنوب إلى الشمال، ومن المشرق إلى المغرب، فتضم السودانى واللبنانى والسورى والعراقى والتونسى إلى جانب المصرى. وقد شهدت المجلة الذروة الإبداعية للشابى، ونقلت صوته إلى دوائر واسعة من القراء الذين سرعان ما وجدوا فيه التجسيد الحى لأسطورة الشاعر الذى يرهص بالأتى الذى لم يولد بعد، والصوت الصافى للنغمة الإبداعية لجيل ضم - إلى جانب على محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمد الهمشبرى - أمثال الشابى والتيجانى وإلياس أبى شبكة.

ويعلن الشابى عن انتمائه إلى هؤلاء الأقران فى التقديم الذى كتبه لديوان أبى شادى "النبوع"، حيث يناقش الفرق بين

المدرسة القديمة التي يناهضها والمدرسة الحديثة التي انضم إليها، وناصرها، ودافع عنها، فيقول إن أبناء المدرسة القديمة يزعمون أن في اللغة العربية مزاجا خاصا لا يسبغ إلا ضروباً محدودة من التفكير والحس والخيال، وإنهم ينقمون على أبناء رسة الحديثة أنهم يستحدثون في الأدب العربي فنونا من البيان مشبعة بما في الروح الأجنبية وآدابها من طرائق التفكير والخيال والإحساس، ويؤكد الشابي زيف هذه النظرة، في الوقت الذي يدافع عن المدرسة الحديثة، خصوصا في دعوتها إلى أن يجدد الشاعر في أساره وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال، كما يدافع عن نزعتها الإنسانية التي لا تميز بين تراث العرب وغير العرب، والتي ترى في التراث الإنساني كله مصدرا للإلهام، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربيا أو أجنبيا، ويختم الشابي إعلانه بالدعوة إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة.

ومن المفارقات اللافتة أن قراء أبولو تعرفوا الشابي الناثر قبل أن يتعرفوا الشابي الشاعر، فقد نشرت المجلة في عددها السابع (مارس ١٩٣٣) نقدا لكتاب "الخيال الشعري عند العرب" الذي كان قد صدر بمقدمة لزين العابدين السنوسي عن مطبعة العرب بتونس، وقد كتب النقد الذي لم يكن موفقا المرحوم مختار الوكيل الذي كان من أتباع أبي شادي وحوارييه، والذي لم يستطع أن يستوعب رسالة الكتاب أو دلالاته، وظل طوال رحلته

الإبداعية أسير نظرة باعدت بينه والتجديد الجذري، أو حتى الحضور الإبداعي المؤثر. وقد أعلن مختار الوكيل، في نقده الكتاب، أنه لا ينكر على الشاعر التونسي المجيد دقة بحثه وأمانة فكره ورجاحة رأيه في أغلب المواضع مع عذوية لفظه وتحرّيه الحق والصدق عند كل فكرة، وتمشييه مع المنطق السليم في كتابته، ولكنه أخذ عليه أنه يسخر من القدامى ولا يحب أن يعترف لهم بفضل كبير على الخيال الشعري، وأنه يغالى كثيرا في حكمه، وذلك لرغبته في شحذ القرائح واستنهاض الهمم، حتى يصل الخيال الشعري على أيدي شباب العرب إلى درجة سامية لم يحلم بها السابقون في هذا الميدان. ويختتم الوكيل نقده بقوله إن الشابي تَوَّاق إلى الإصلاح نزّاع إلى الطفرة بالشعر، وهذه خلّة حسنة مالم تصحب بالتطرف البعيد في امتهان الخيال العربي في الشعر.

ويبدو أن الشابي لم يطلع على نقد مختار الوكيل في وقته، فجاء رده متأخرا بثلاثة أعداد، أي في العدد العاشر (يونية ١٩٣٣) الذي حمل حوارا هادئا عميقا، حوارا أظهر فيه الشابي أن الوكيل كان يعنى بالخيال غير ما أراد، وأنه يناصر الفهم القديم الذي قرن الخيال بالزخرفة البلاغية، ويقدم رجلا ويؤخر أخرى في التجديد وفي العلاقة بالتراث، وذلك على النقيض من الشابي الذي لايهدأ في دعوته إلى التجديد التي لا

تتناقض مع احترام التراث. ويختتم الشابي رده بأنه إذا كان لزاماً علينا أن نعجب بالأدب القديم ونفخر به، بوصفه حلقة من سلسلة ذاتيتنا العربية، ومنجماً ذهبياً نرجع إليه كلما أردنا أن نصوغ لأفكارنا حليها الساحر الجميل، فإن ذلك الإعجاب لا ينبغي أن ينقلب في نفوسنا إلى تقديس فعبادة فجمود فإطباق لأبصارنا عن كل ما في التجديد من آفاق واعدة بمستقبل لا حدّ لأحلامه.

وتظهر قصائد الشابي في "أبولو" منذ العدد السابع (أبريل ٢٣) الذي نقرأ فيه قصيدته الشهيرة "صلوات في هيكल الحب" التي كان لها وقع الحدث الشعري الفريد، والتي وضعت الشابي موضع الصدارة في الطليعة الشعرية الرومانسية. وكان إلى جانب "صلوات" قصيدة أقل شهرة منها وهي قصيدة "السعادة". وتوالى الأعداد بعد ذلك، تحمل كل مرة أكثر من قصيدة للشابي، وذلك على امتداد ثمانية أعداد، انتهت بالعدد التاسع من المجلد الثالث (مايو ٢٤). ونقرأ في هذه الأعداد أهم قصائد الشابي: "الاشواق التائهة"، "الجنة الضائعة"، "أنا أبكيك للحب"، "الأبد الصغير"، "قلب الأم"، "في ظل وادي الموت"، "الصباح الجديد"، "الألحان السكرى"، "الناس"، "الرواية الغريبة"، "أيتها الحاملة بين العواصف"، "صوت من السماء"، "من أغاني الرعاة"، "إلى طغاة العالم". وكانت قصيدة "نشيد الجبار- أو هكذا غنى بروميثيوس" آخر ما نشره الشابي قبل وفاته بأربعة

أشهر على وجه التحديد. وهى قصيدة تلفت الانتباه بما انطوت عليه من حدس شعري باقتراب النهاية. ولكنها، رغم هذا الحدس، تؤكد خلود الموهبة الشعرية، وبفاء القصيدة التى ترنو إلى الشمس المضيئة، وتجسّد الصوت الذى يحيى القلوب الميتة، الصوت الذى يواجه الموت بقوله:

أَمَّا إِذَا خَمَدَتْ حَيَاتِي، وَانْقَضَى عُمْرِي، وَأَخْرَسَتِ الْمَنِيَّةُ نَائِسِي\*  
وَحَبَا لِهَيْبِ الْكَوْنِ فِي قَلْبِي الَّذِي قَدْ عَاشَ مِثْلَ الشُّعْلَةِ الْخَدَّاءِ  
فَأَنَا السَّعِيدُ بِأَنْنِي مُتَحَوِّلٌ عَنْ عَالَمِ الْأَنْهَامِ وَالْبَغْضَاءِ  
لَأَذُوبٍ فِي قَبْرِ الْجَمَالِ السَّرْمَدِيِّ وَأَرْتَوِي مِنْ مَنَهْلِ الْأَضْمَاءِ

وسرعان ما تغلب المرض على الشاعر الذى أراد أن يعيش رغم الداء والأعداء، كالنسر فوق القمة الشماء. وكان ذلك فى فجر التاسع من أكتوبر عام ١٩٣٤ .

وقد وصلت الرسالة الأخيرة للشابى إلى صديقه أبى شادى الذى هزته مأساة فقد شاعر من أصفى شعراء العربية فى عصرها الحديث، وهو فى الخامسة والعشرين من عمره، قبل أن يحقق أحلامه الإبداعية الكثيرة، وبعد أن عانى الكثير من حسد الحاسدين فى موطنه الذى لم ينجب قبله شاعرا مثله. واكتفى أبو شادى بكلمة نثرية سريعة فى العدد الثالث من المجلد

---

\* أى نايبي، والنابى معروف



الثالث (نوفمبر ١٩٣٤) لكنه أفرغ حزنه في قصيدة كانت إشارة إلى العدد الثاني من "أبولو" (ديسمبر ١٩٣٤) الذي حمل مراش شعراء الجماعة من أمثال حسن كامل الصيرفي وصالح جودت إلى جانب دراسات حسن محمد محمود ونظمي خليل وعبد الفتاح إبراهيم، وهي الدراسات التي كانت بداية الدرس المعاصر لشعر الشبابي. أما صديقه أبو شادي فنفت لوعته في قصيدته التي ختمها بقوله:

رَحَلْتُ صَدِيقِي بَعْدَ مَا جِئْتُ مُوصِيَا بِشَعْرِكَ، فَارْحَلْ غَيْرَ خَاشٍ وَهَيَّابٍ  
أَنَا حَارِسُ الْفَنِّ الَّذِي أَنْتَ رَبُّهُ وَهِيَّاتُ خُدَّائِي مُوَاهِبٌ وَهَابٌ

ولكن أبو شادي، للأسف، لم ينفذ وصية صديقه الشبابي، ولم يتمكن من طبع ديوانه ليحقق الوعد الذي قطعه على نفسه في بيته السابقين، وظل الديوان حبيس هؤلاء، فيما يبدو، إلى أن نشر في القاهرة كما أراد له صاحبه عام ١٩٥٥، بعد واحد وعشرين عاما من وفاته. وظل الباحثون يعتمدون في دراسة الشبابي، قبل صدور الديوان، على مجموعة القصائد التي نشرها زين العابدين السنوسي في المجلد الأول من كتابه "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر" (١٩٢٧) والتي أضاف إليها محمد فهمي في "الروائع لشعراء الجيل" وأبو القاسم محمد كرو في "الشبابي: حياته - شعره" (١٩٥٢). وظل الأمر كذلك إلى أن

قامت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري  
بطبوع الأعمال الكاملة للشابى، محققة مدققة، بإشراف طائفة من  
كبار الباحثين سنة ١٩٩٤، وهى السنة التى وافقت الذكرى  
الستين لوفاة الشابى.

## إرادة الحياة

حين أسترجع الوعي الباكر بالشبابي، وتحولاته في ذاكرتي، أجد أن هذا الوعي بدأ موازيا لصعود الدولة القومية، وانتشار أعلامها المرفرفة بالحرية والوحدة والعدالة الاجتماعية، خاصة بعد انتصارها الذي بدا لنا مدويا، ساحقا، نهائيا، في حرب السويس، وما أعقبها من تدافع موجات التحرر الوطني في كل مكان حولنا. وقتها كنا نطالع في كتب الأدب المدرسية، ونسمع في محطات الإذاعة، وفي خطابة الخطباء الذين لم تكن تخلو منهم ساحات المدارس، هذه الأبيات التي حفظها جيلى كله عن ظهر قلب من شعر الشايبى:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة      فلا بد أن يستجيب القدرُ  
ولا بد لليل أن ينجلي      ولا بد للقيد أن ينكسرُ  
ومن لم يُعائنه شوقُ الحياة      تبخر في جَوْها، وأندثرُ

كانت هذه الأبيات المتوهجة عن إرادة الحياة التي يحطم بها الشعب زنازين القهر وقيود الظلم، ويتحرر بها الفجر من محبسه في قلب الليل، علامة عصر متدافع، تمردت فيه الأنا القومية على هوان وضعها، وانتفضت مؤكدة حضورها في الوجود، ومكانتها في التاريخ.

وكان ذلك عصر الانتصارات القومية المتلاحقة والأمال الواعدة للدولة القومية التي أخذت تتجسد في الوجود مع ثورة الثالث والعشرين من يوليو سنة ١٩٥٢ في مصر وقانونها الأول للإصلاح الزراعي، ووثبة العراق في العام نفسه، وماتبع ذلك من جلاء الاحتلال البريطاني عن أرض الكنانة، وبداية حرب التحرير في الجزائر عام ١٩٥٤ ومؤتمر باندونج وبداية حركة عدم الانحياز، وعودة الحكم المدني إلى سوريا مع عودة شكرى القوتلي رئيسا للجمهورية عام ١٩٥٥، وتأييد الاتحاد السوفيتي لحركات التحرر في العالم الثالث، وطرده جلوب باشا من قيادة الجيش الأردني، واستقلال السودان وتونس والمغرب، وتأميم قناة السويس، ثم العدوان الثلاثي في أكتوبر ١٩٥٦، وتتوالى الانتصارات المتلاحقة في سياق أشمل من حركات التحرر الوطني في العالم الثالث، ابتداءً من هزيمة العدوان الثلاثي في مطلع عام ١٩٥٧ الذي شهد إلغاء معاهدة ١٩٤٨ في الأردن، وإعلان الجمهورية التونسية، واستقلال غانا، مروراً بإعلان الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ التي أعقبتها بأشهر قليلة ثورة تموز في العراق، وثورة إبراهيم عبود في السودان، انتهاءً بانحسار الاستعمار عن أفريقيا التي تدافعت فيها إرادة الحياة، فاستقلت أربع وثلاثون دولة ما بين سنوات ١٩٥٨ - ١٩٦٨ .

وكانت أبيات الشابي النغمة الملازمة، أو اللحن المصاحب لكل هذه الانتصارات، تبثها الإذاعات العربية، ونشدها على مسمع من أبائنا الذين كانوا يتلقونها في فرح، ويتطلعون إلينا في فخر، كما لو كنا أملا جديدا للمزيد من انتصار إرادة الحياة. وكنا نكمل أمامهم المقطع الأول من قصيدة الشابي، ونضيف إلى الأبيات الثلاثة السابقة بقية المقطع التي تقول:

فَوَيْلٌ لِّمَن لَّمْ يَتَّقِ الْحَيَاةَ، مِنْ صَفْعَةِ الْعَدَمِ الْمُتَنَصِّرِ  
كَذَلِكَ قَالَتْ لِي الْكَائِنَاتُ وَحَدَّثَنِي رُوحُهَا الْمُسْتَرِ

ونشده البيت الأول من البيتين الأخيرين بلهجة تنذر بالويل والثبور، وتتطوى على تهديد لكل من لا يستجيب إلى شوق الحياة، كي ينقذه من هوة العدم المخيفة. ولم تكن تؤرقنا كثيرا خصوصية استخدام الفعل ((شاق- يشوق)) في هذا السياق، فالمهم دلالاته العامة التي تنقذنا من صفعلة العدم المنتصر، وهي دلالة كانت تدفعنا إلى قراءة البيت الأخير من المقطع بنبرة نتحد فيها مع ضمير المتكلم في البيت، وننقمص حضوره، كما لو كنا صوته المبشر بالانتصار النهائي للحياة على قوى الظلم والطغيان. وماكان يمكن أن يردنا أحد عن ذلك، بعد أن استمعنا إلى البشارة التي قالت لكل واحد في جيلنا: ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعباد.

وكانت أبيات الشابي التي حفظناها عن ظهر قلب تدفعنا إلى البحث عن أبيات أخرى للشاعر نفسه، فلسبب لم نكن نعلمه اكتفت الكتب المدرسية بالمقطع الأول من قصيدة الشابي، واستغنت به عن بقية "إرادة الحياة"، فدفعنا الإعجاب الحماسي الفرح بما عرفنا إلى البحث عن مالم نكن نعرف من أبيات الشابي الأخرى، وعثرنا على ديوان "أغاني الحياة"، فرحنا به كما فرحنا باكتشافنا الأول للعصر الصاعد الذي فتحنا أعيننا على صحوته. ولم يكن الديوان قد طبع في حياة صاحبه، وظل حبيس الأوراق المخطوطة أكثر من عشرين عاما، إلى أن رأى النور مع صعود الدولة القومية، وطبع في القاهرة للمرة الأولى عام ١٩٥٥، بعد سنة واحدة من جلاء الاحتلال البريطاني عن مصر، واكتمال استقلالها، وبداية دورها الرائد في قيادة حركات التحرر الوطني. وعاما فعاما، أخذنا نطالع عن الديوان وصاحبه مجموعة من الكتب التي تتابعت بتتابع صعود دولة المشروع القومي، وجعلت من شعر الشابي معادلا فنيا لتدافع مدها القومي. وأذكر من هذه الكتب "شعب وشاعر" (١٩٥٨) لنعمات فؤاد، و"شاعر الشباب والحرية" (١٩٥٨) لطف عبد الباقي سرور، و"شاعر الحب والثورة" (١٩٦٢) لرجاء النقاش.

وكم تأثرنا، على المستوى الشخصي الإنساني، حين علمنا أن الشابي كتب قصيدة "إرادة الحياة" حين تضاعف عليه مرضه.

وأنة نظمها فى السادس عشر من سبتمبر سنة ١٩٢٣ بعد المقابلة التى أجراها، فى مدينة طبرقة، مع الزعيم الوطنى الطاهر صفر (١٩٠٣-١٩٤٢) وأهداها إلى المجاهدين التونسيين، وإلى الأحرار فى كل مكان وزمان، ونشرها فى مجلة "العالم الأدبى" التونسية التى كان يشرف عليها صديقه زين العابدين السنوسى.

وقد خفف من وقع الأسى على نفوسنا أن الحلم الذى حلم به صاحب "إرادة الحياة" أخذ يتحقق من حولنا بعد أن بشرت به قصائد ديوانه "أغانى الحياة". وهى القصائد التى أخذنا نتعرف فيها ملامح جديدة تحيط بنا، عن الشعب الذى لا ينهض إلا حين يدفعه عزم الحياة. وتوقفنا، بوجه خاص، عند القصائد التى تتحدث عن "سر النهوض" و"زئير العاصفة" والقصائد الموازية التى تتجه إلى "الشعب"، وإلى "الطاغية" بل "إلى طغاة العالم" جميعا. وكانت القصيدة الأخيرة تردنا إلى أبيات "إرادة الحياة" التى بدأنا معرفة الشابى عن طريق مقطعها الأول، خاصة أن القصيدة بدت تنوعا على "إرادة الحياة" وامتدادا لها فى الوزن والمعنى. ولكنها اختلفت عنها فى ثراء الدلالة والبناء، فظلت القصيدة الأصل محتفظة بسرهما الخاص، وظل لمقطعها الأول موضعه الحميم فى الذاكرة القومية التى انطوينا عليها، أو التى انطوى عليها الجيل الذى فتح عينيه على صعود دولة المشروع القومى، وشهد تفجر إرادة الشعب بأحلام الحرية والوحدة

والعدل. وظل المقطع يشد الذائقة الجمالية التي تكونت موازية لهذا الصعود، وفي سياق، فكانت علامة عليه وأثرا من آثاره، سواء في مزجها بين رهافة الوجدان الفردي وتوقد الوجدان الجمعي، أو ميلها إلى البساطة التعبيرية، أو تفضيلها المعنى الذي ينبسط في ذهن فور سماعه، أو إثارتها الإيقاع الذي يدنو من جهازة الخطابة، أو إعجابها بالأنما المركزية التي هي محور القصيدة وصوتها الذي يحمل بشارة الخلاص ودليل المستقبل الواعد.

وقد وجدت هذه الذائقة ما يشبعها في انسياب تفعيلية البحر المتقارب (فعولن) وتدافعها الصاعد في "إرادة الحياة". أعنى التدافع الذي يبتعث الحماسة التي يؤكد الانتظام التفعيلي الذي يكاد يخلو من الزخاف في المتن، مع ثبات الوتد المجموع الذي تنتهي به كل القوافي. أضف إلى ذلك التسارع الحاسم للأحرف الصحيحة، ومحاصرة الأصوات الجازمة لأحرف المد واللين التي تخلق تعارضا نغميا، تختتمه نهايات الأبيات بقوافيها المغلقة الحاسمة. ويؤكد الإيقاع الحماسي، في المقطع الأول، التكرار الملائم لأحرف اللام والباء والdal، وهي صوامت يغلب عليها الطابع الانفجاري، تتوزع على شبكة متضافرة من المقاطع الصوتية التي تتجاوب، في رجع الإيقاع، مع دلالة الحتم التي تكررها الكلمة "لا بد" ثلاث مرات. وهو تكرار يوازي تكرار



كلمة "الحياة" التي تتردد في المقطع، علامة على إرادة تغمر النفس، وتتحول إلى روح مثلهب لا يعرف سوى دلالة الحسم والحتم. وتنبسط هذه الدلالة، في البيتين الأولين من القصيدة، بين فعل الشرط وجوابه المتعدد، بواسطة العطف الذي يمتد على ثلاثة أسطر، تتضام وفعل الشرط في جملة متساوقة الإيقاع والدلالة.

وتردف الجملة الشرطية في البيتين الأولين بجملة صفري، قوامها البيت الثالث الذي يتخذ شكل تمثيل موجز، لا يخلو من معنى الشرط، لكنه يرد العجز على الصدر بإثبات الدلالة بما يؤكد، ويدعمها بنظير هو مثال عليها، أو دليل هو حجة لها، فيبرز المعنى من منظور مفاير، ويكثف المغزى بما يوجزه في قالب مجاز محكم، يغرى بتكرار إنشاده، بوصفه قفلا نغميا دلاليا لمعنى الحتم المهيمن على الأبيات كلها. وكما تتصل جملة الشرط في البيتين الأولين بالجملة الاسمية الخبرية في البيت الثالث، اتصال المقدمة بالنتيجة، فإن كلتا الجملتين تنطوي على استقلال دلالي، يوقعهما موقع المثل السائر، على نحو يبتعث التقاليد البلاغية للحكمة وفصل الخطاب، ويسترجع في الذاكرة الجمعية صورة الشاعر الذي يقول فيرضى قوله، ويحكم فيمضى حكمه. أعنى الشاعر الذي ينطوي خطابه على يقين لا يقبل الشك، ولا مجال فيه للمساغة أو الإنكار، وإنما التصديق أو التسليم

الذى يجعل من تلقى الخطاب الشعري وجهاً آخر من تلقى الرسالة المهمة التي تفترض التسليم بها من قبل الاستماع إليها.

وكان خطاب الشاعر يتضمن مُسْتَقْبَلَهُ المُضْمَر فيه بمعنى أو بآخر، ذلك المُسْتَقْبَلُ الذى يعرف الشاعر، أو الشايبى فى هذا المقام، أسرار مفاتيح الكلام الذى يثير وجدانه الجمعى والفردى، ويصل الخاص بالعام الوصل الذى يجعل من الأبيات خطاباً لمفرد بصيغة الجمع، وجمعاً بصيغة المفرد، تجسيدا لوجدان الجماعة الذى تدل عليه كلمة "الشعب" دلالة التعويذة على طقس الشعيرة الجمعية، وتعبيراً عن الفرد الذى يغدو "الشعب" صورة مسقطه له، صورة تتسرب إليه وتتناص معها أفكار إرادة الحياة فى فلسفة الفيلسوف الألماني شوبنهاور Schopenhauer (١٧٨٨-١٨٦٠)، وإرادة القوة فى فلسفة نيتشه Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠)، ونموذج المستبد العادل عند جمال الدين الأفغانى (١٨٣٨-١٨٩٧)، والزعيم القومى الملهم الذى يقود الشعب إلى الوجود الأعز وروح الظفر.

وفى الصيغة اللغوية لكلمة "الشعب"، فى مستهل "إرادة الحياة"، ما يؤكد المعنى الجمعى دون إنكار لمعنى الأفراد الذى هو أصله فى الدلالة المُرجَّعة. وتلك دلالة تتجاوب، بدورها، و"أنا" المتكلم الذى يتجلى وراءه مزايا عناصر الطبيعة فى القصيدة كلها،

ويتحرك بينها حركة دائرية، ترد آخر بيت على أول بيت، وتضفى على المعنى فى الأبيات الثلاثة الاستهلاكية ما يؤكد الحتم الإنسانى برده إلى حتم كونى، تنطوى عليه عناصر الوجود، أو تستدير حوله استدارة الفصول الأربعة، أو استدارة الحياة بين الوجود والعدم، أو استدارة القصيدة حول قطب واحد ينطقه صوت واحد يملك اليقين والمعرفة الكلية.

ويتكشف هذا البعد من الدلالة على نحو خاص، ابتداء من خاتمة المقطع الأول التى هى عود على بدايته، ولكن بما يؤكد الوجود المهيمن لفاعل الخطاب الذى يحتل مركز الحضور، ويضفى على نبرته يقينا مستمدا من معرفة كلية بسر الكائنات، وذلك على نحو يتغير معه مجرى القصيدة، ويتحول عن دائرة الحكمة الموجزة، أو القول الفصل، فى الأبيات التى يتكون منها المقطع الأول، إلى دوائر التمثيل التى تؤدى فيها عناصر الطبيعة طقوسها التى تبين عن إرادة الحياة بوصفها إرادة الكون كله.

وتؤدى الريح الطقس الأول لهذه العناصر فى المقطع الثانى، مؤكدة مبدأ الحركة والتغير والتحول والاندفاع الذى لا يبالى بالعوائق أو المصاعب، والذى يؤكد الوجود بتأكيد مبدأ الوجود: الصيرورة. ولكن على نحو يزوج معه الأداء، وتغدو "أنا" المتكلم مرآة لما نسمعه من "أنا" الريح التى هى إياها، وتتراسل الحكمة الموقعة بين الأنا الأولى والثانية، بما يبعث منطق القول

الفصل مرة ثانية، ويعلو بنبرة اليقين لفاعل الخطاب الذى نراه متجليا فى المرأة الاولى لعناصر الطبيعة: الريح، على النحو التالى:

وَدَمَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الْفِجَاجِ	وَفَوْقَ الْجِبَالِ وَتَحْتَ الشَّجَرِ:
إِذَا مَا طَمَحَتْ إِلَى غَايَةٍ	رَكِبَتْ الْمُنَى، وَنَسِيتِ الْحَنَرَ
وَلَمْ أَتَحَنَّبْ وَعُورَ الشَّعَابِ	وَلَا كِبَةَ اللَّهَبِ الْمُسْتَعْرِ
وَمَنْ لَا يَحِبُّ صُعُودَ الْجِبَالِ	يَعِشْ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الْحُفَرِ
فَعَجَّتْ بِقَلْبِي دِمَاءَ الشَّيْبَابِ	وَضَجَّتْ بِصَدْرِى رِيَّاحُ الْآخَرِ
وَأَطْرَقْتُ، أَصْنَى لِقَصْفِ الرُّعُودِ	وَعَزَفِ الرِّيَّاحِ، وَوَقَعَ الْمَطَرِ

وتأتى الأرض مرة ثانية، فى المقطع الثالث، تؤدى نورا مماثلا لنور الريح، ولكنها تتخذ هيئة الأم الكبرى التى هى البدء والمعاد، مصدر الحياة ونهايتها التى تعود إلى بدايتها. تبارك فى الناس الحركة التى هى أصل عنصرها، وتلعن الثبات الذى هو نقيض مبدئها. تقرن الحياة بالتغير، والموت بالجمود، وتفتح أفقها للانطلاق، وتطبق قبرها على الساكن، ولأنها المبدأ الحى، تضم الذابل على أمل النماء الذى ينقذه من لعنة العدم المنتصر:

وقالت لى الأرض - لما سألتُ: «أيا أم هل تكرهين البشر؟»  
أبارك فى الناس أهلَ الطُمُوحِ      ومن يستلذُّ ركوبَ الحُطُورِ  
والعنُّ من لا يماشى الزمَّانَ      ويقنع بالعيش عيشَ الحَجَرِ  
هو الكون حى، يحبُّ الحسِياة      ويحترُّ المَيِّتَ، مهما كَبُرُ

فلا الأفق يحضن مَيِّتَ الطَّيِّبِ      ولا النحلُ يُلثِمُ مَيِّتَ الرَّهْمَرِ  
ولولا أُمُومَةُ قَلْبِي الرَّؤُومِ      لَمَّا ضَمَمْتَ الْمَيِّتَ تِلْكَ الْحَفَرِ  
فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشْفُقْ الْحَيَا      ةً، مِنْ لَعْنَةِ الْعَدَمِ الْمُتَتَصِّرِ

هذا الأمل فى البعث المقرون بقوة الحياة المتفجرة من قلب الموت هو ما يجسده المقطع الرابع والأخير، أطول المقاطع فى "إرادة الحياة"، حيث نواجه "أنا المتكلم" مباشرة، فى حال أقرب إلى أحوال الكشف الذى تنتزل فيه الحقائق، وتكشف المعرفة الحدسية المباشرة. وفى هذا الحال، نتعرف سر الدورة الرباعية للفصول والكائنات ومقاطع القصيدة على السواء. وينطق ضمير المتكلم بما بصل الإنسان بالطبيعة، أو يجعل الطبيعة مرآة لإرادة الإنسان فى الوجود، والإنسان استجابة إلى إرادة الطبيعة فى الحضور. ويؤدى "النبات" الطقس الأخير للعناصر، بعد الربيع والأرض، فى أسطورة البعث التى تتجدد بها الحياة. ويبدأ الأداء من "النبات" الذى يغمره الشتاء فيذبل، ولكن تبقى بنوره ماظلت معانقة طيف الحياة الذى لا يمل، فنقاوم الفناء والجليد إلى أن تمر فصول الموات، وتأتى فصول الحياة. وتبدأ اليقظة بالإرادة التى يفجرها السؤال، والرغبة التى يحتمها الوجود، فتصدع الأرض، وينفجر الحضور بصحوة النبات المتفجرة بالوعود.

وعند هذا الحد، تكتمل الدلالة. وتتجاوب مرايا الربيع والأرض والنبات، فى الإشارة إلى الإنسان الذى يجتلى حضوره

فيها. وتشف المايا عن جمال عميق، كأنه سر الوجود، ويرن نشيد الحياة المقدس ليعلن البعث الجديد، وقانونه الأزلي:

إذا ظمئت للحياة النفوس فلا بد أن يستجيب القدر

وفي استبدال كلمة " النفوس " فى البيت الأخير من "إرادة الحياة" بكلمة "الشعب" فى البيت الأول علامة الانتقال من العام إلى الخاص، ومن الجمع الذى هو صورة المفرد إلى المفرد الذى هو أصل الجمع، لكنه الاستبدال الذى يرد النهاية إلى البداية، فيما يشبه رد العجز على الصدر، خاصةً يُعَدُّ أن تأكدت مقولة البداية بما أثبتتها فى عناصر الكون، واجتلاها فى ميا الطبيعة. ويومئ رد العجز على الصدر إلى الحركة الدائرية التى تنطوى عليها القصيدة، فى قلبها بين عناصر الوجود الأفقية التى تتعامد عليها الفصول الأربعة للطبيعة والكائنات، وهى الفصول الموازية لمقاطع القصيدة فى العدد، والمكافئة لمعناها فى الدلالة. أعنى الدلالة التى يؤكدتها التكرار الذى لا يقتصر على الكلمة، أو العبارة، أو الفعل، أو صيغة السؤال، أو التركيب، أو الشطر، أو البيت، وإنما يضم إلى ذلك كله التنويع الذى يجتلى المعنى نفسه فى ميا متعددة، وهى المايا التى لا تفارق القصد الواحد، وتمسك به من زوايا المتعددة التى تستدير بحضوره بين نقائص متكررة، نقائص تكشف، بدورها، عن الوجه الآخر من حركة الدائرة التى تستدير، دائماً، فى القصيدة، بين المكونات المتناقضة

للوجود، المتقابلة تقابل السكون والحركة، الموت والحياة، الذبول والنماء، الشتاء والربيع، الظلام والضياء، فوق الجبال وتحت الشجر، صعود الجبال والعيش بين الحفر، فتؤكد الثنائية التي يتأسس بها فعل الشرط وجوابه اللذان تبدأ بهما القصيدة وتنتهى، فتعود إلى أصل حركتها الدائرية التي لا تتوقف، في تأكيدها مبدأ الصيرورة الذي تحتمه إرادة الحياة وانتصار بعثها المتجدد.

وعند هذا المستوى من الدلالة، تتكشف أسطورة البعث في ذروة القصيدة التي جسدها المقطع الرابع الأخير، فأضاف إلى القصيدة سببا آخر من الأسباب التي أنزلتها منزلة بشاره البعث العربى الذى وعدت به الدولة القومية، البشارة التي كانت بردا وسلاما على حركات التحرر التي بقيت معانقة طيف الحياة، رغم الضباب وزعم الشتاء ورغم المطر، حاملة بالوجود الأغر لأمة عربية حرة مستقلة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن دورة البعث التي تقلبت بها "البذور" بين الذبول والنماء، مجسدة أسطورة البعث، فى هذا المقطع ( تلك الدورة التي دفعتنا إلى أن نعيد قراءة القصيدة فى ضوء جديد، لنكتشف فيها وجها آخر من أوجه البعث القومى الذى كنا نشهده، ونسمع عنه فى العواصم العربية المتعددة، فى الخمسينيات الواعدة التى امتدت إلى منتصف الستينيات) هى نفسها التى انبعثت فى مجلى جديد، مختلف

كميا لكنه غير مختلف كيفيا، في قصائد الشعر الجديد (الحر) الذي وازى صعود دولة المشروع القومي، والذي استحق مجموعة من أبرز شعرائه (خليل حاوي، يوسف الخال، السياب، أدونيس، جبرا إبراهيم جبرا .. إلخ) اسم "الشعراء التموزيين" لأنهم جسّدوا في شعرهم أسطورة "البعث" الذي يتولد عنقاء فتية من رماد الذبول، كأنه الوجه المشرق لصحوة تموز وأدونيس وأوزيريس، وغيرها من الآلهة الوثنية للبعث الذي وجد في تحولات "النبات" مابين الفصول موازيا رمزيا، يفسر بالأسطورة تاريخ الأمة التي تبعثها "إرادة الحياة" من سبات الجمود، وتضعها في أفق من اليقظات الكبرى للعالم المنتظر، العالم الذي أشار إليه الشبابي نفسه بقوله عن عصره :

إِنّ ذَا عَصْرٍ ظَلَمَ غَيْرَ أَنّى مِنْ وَرَاءِ الظُّلَامِ شِئْتُ صَبَاحَهُ



## صلوات فى هيكل الحب

لم تكن قصيدة "إرادة الحياة" القصيدة الوحيدة التى حفظناها عن ظهر قلب للشابى، فى صبانا البعيد، فثمة قصيدة أخرى، شاركتها فى إثارة عواطفنا وتجسيدها، هى قصيدة "صلوات فى هيكل الحب". كانت القصيدة الأولى صرخة الشعب الهادرة، نشيدنا الحماسى الفاضب، فى طابور الصباح المدرسى، ومناظرات الأحداث القومية الواعدة، وملتقيات السياسة التى استمعنا فيها إلى أصوات الزعماء تبشرنا بالمستقبل البهيج: وطن حر وشعب سعيد؟! وكانت القصيدة الثانية تعويذة المساء الشاجى، ترنمة الليل الحانى، أنشودة التوحد الذى نفرّ إليه، كى نسترجع وجه المحبوبة الأسر، بعد أن تعرف القلب، للمرة الأولى، معنى الحب، وتهجى أبجدية الطقوس الأولى فى هيكله.

لم أدرك وقتها أن القصيدة الثانية هى الوجه الآخر من الأولى، تجمع بينهما الأنا التى تسيطر على الخطاب، وتجعل من وجودها مركزاً للحضور، فهى العلة المطلق للوجود النصى. ترى نفسها فى مرايا الطبيعة، أو ترى الطبيعة فى مراياها التى هى رَجْعُ صورتها، ولم أكن أعرف أن الخطابة الحماسية التى انطوت عليها أبيات "إرادة الحياة" هى الجانب الآخر من العاطفية المتقدة

السيطرة على "صلوات فى هكل الحب"، فالصوت المتوتر فى القصيدتين واحد، والنظرة ذات البعد الواحد إلى الموضوع هى، والرؤية المثالية لإرادة الشعب هى رؤية العاشق الذى هو جمع بصيغة المفرد، ولا تختلف تجليات الطبيعة فى القصيدة الثانية عن الأولى، من حيث المبدأ الخالق الذى تحتويه ويحتويها، أو من حيث مبدأ الرغبة التى هى إرادة للحياة فى القصيدة الأولى، وبحث عن الحبيبة التى تجسد النموذج الأعلى للحياة الخلاقة فى القصيدة الثانية.

ويجاوز ما يجمع بين القصيدتين ذلك كله، على المستوى التقنى الخالص لحركة النوال، فهناك المفردات المتتابعة على سبيل الترادف فى القصيدتين، والتشبيهات اليسيرة التى لا تفضى إلى صور مركبة ترهق العقل بطول التأمل، وأوجه الشبه الشعورية التى تتفجر بها التداعيات، فى موازنة الصور الموجزة التى ينبسط معناها فى الذهن فور الاستماع إليها، وتكرار الكلمة أو الجملة، وتوازي المقاطع وتقابل الدلالات، وأساليب الإنشاء التى تقوم على الترخيم والنداء والتعجب والسؤال، وتوافق الجملة النحوية والجملة العروضية، وتدافع الإيقاع، فى البناء الذى يقوم على موجات متعاقبة، عنفوية التدفق، ما إن تنحسر موجة حتى تعقبها أخرى، إلى أن يهدأ الانفعال المهيم، فتكتمل دلالة الرمز الكلى الذى تنطوى عليه القصيدة فى تدافعها الدائرى.

لم أدرك ذلك كله فى الصبا البعيد، لأنى لم أكن أعرف  
معنى حركة النوال، ومنصرف عن الدال إلى المدلول، وأبحث عن  
"إرادة الحياة" فى مطلق كبير هو "الشعب" الذى كان يتحدث عنه  
الجميع صباح مساء، بوصفه القائد والمعلم والمهم، كما كنت  
أبحث عن مطلق آخر هو الحبيبة التى لاتهبط إلى الأرض هبوط  
أورفيوس بل هبوط النور الذى يضيئ الكون، فينقذ العاشق من  
صفعة العدم المنتصر. ولم يكن هناك ما يصل بين المطلقين فى  
وعى الصبا الباكر الذى لم ينظر إليهما بوصفهما مطلقين  
مجردين لامحل لهما فى الوجود. ومن ذا الذى كان يمكن أن  
يشككنا، فى ذلك الوقت، فى تعين صرخة "الشعب" الهادر من  
المحيط إلى الخليج، أو حضور الحبيبة المطلقة التى لم تكف عن  
التطلع إلى سحرها الملائكى على مستوى الحلم؟!

ولم أكن من الجيل الذى قرأ المنفلوطى كثيرا، أو بكى أكثر  
تحت ظلال الزيزفون، أو أجاد الهوى بلسان سيرانو دى برجراك.  
ولم تشدنى "النارنجة الذابلة" التى أهاجت دمع الهمشئى\*، كأنها  
الوجه الآخر من "القيثارة الحزينة" التى رآها محمود حسن

---

\* محمد الهمشئى (١٩٠٨-١٩٢٨) شاعر متميز فى الحركة الرومانسية، ينتسب إلى جماعة  
النصرة التى شغعت على محمود طه، وإبراهيم ناجى، وصالح جويت. عُرف بلحمته الدالة  
فضائل الأعراف التى ودّع فيها حبيبته متأثرا بالوجود، ومات فى الثلاثين من عمره، دون أن  
يجمع شعره، تاركا هذه المهمة لصديقه صالح جويت الذى نهض بها وقاء لصديقه الذى رحل  
مبكرا.

إسماعيل فى الساقية التى لها عيدان دائمت البكاء، ربما توقفنا  
نرقب شمس الخريف، من خلل أغصان اللباب التى جذبتنا إليها،  
لبعض الوقت، محمد عبدالحليم عبدالله (١٩١٣-١٩٧٠) قبل أن  
يسرقنا منه نجيب محفوظ، ليفتح أعيننا على ملحمة البرجوازية  
الصغيرة فى صراعها الأزلى الذى لم ينته بانتهاء زمن "الثلاثية".  
ولكن المؤكد أننا اتحدنا مع نموذج الشاعر الذى هبط الأرض  
كالهداية، أو البشارة، ليكون حضورا مجددا للنبي المجهول الذى  
يستحث شعبه على الثورة التى كان الجميع يتحدثون عنها طوال  
الخمسينيات الصاعدة، وما كان حديث الثورة النهارى ينسينا  
حديث القلب، عندما يأتى المساء، ويخلو المرء إلى نفسه، أو حين  
نتوحد وظيف الحبيبة الأولى، فلا نرى فى الكون سوى وجهها  
الذى يخفق معه القلب بالوجود.

هكذا، عرفنا "صلوات فى هيكल الحب" للشابى، نقشناها  
فى جوانحنا قبل أن ننسخها فى دفاترنا، وكتبناها فى خطابات  
كثيرة لم نرسل أغلبها إلى الحبيبات اللاتى صاغهن خيالنا الفتى  
من وهج الحلم وأغانى الصبا، فظللن طيفا من أطياف الخيال.  
وبادلنا أبيات القصيدة بأبيات أخرى، مع أقراننا حديثى العهد  
بالحب، كما نبادل الورود بالورود، وارتعشنا ونحن نكتب أبياتها  
فى أوراقتنا الملونة كما لو كنا فى حضرة المحبوبة نفسها.  
وارتعدنا ونحن ننشد مقاطعها، كأنها التعويذة التى تستدعى

ملاك الفردوس من حنايا الوجود، ودخلنا والقصيدة نبيا من الأحلام، فوق العقل وفوق الحدود، وخلقنا من أبياتها أكوانا من السحر، وشموسا وضياء ونجومًا، وحياة شاعرية لاتعرف القلق أو الحزن أو مشكلات الواقع طوال لحظة الحلم.

وكانت الحبيبة التى تحدثنا عنها قصيدة الشبابى تجسيدا لأحلامنا وصياغة لها فى آن، أسقطنا على صورتها ما حملنا به عن المرأة التى رسمناها بكل أشواقنا البريئة إلى الكمال والجمال، فكانت الحبيبة صورة أخرى من الشاعر الذى هبط الأرض كالشعاع السنى، شعاع آخر نزل إلى الكون ليحقق كمال الوجود، ملاك الفردوس الذى يعيد للعالم ما فقدته من الشباب والفرح، روح الربيع الذى يبعث الحياة فى الوجود، ويجدد دورة الطبيعة والكائنات، فتنتقل من الذبول إلى النماء، ومن صمت القبور إلى أغاني الحياة.

ولم يكن مصادفة، والأمر كذلك، أن تتحول العلاقة بين الفن والحبيبة، فى القصيدة، إلى علاقة تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وأن تظهر الحبيبة فى صورة "قينيس" التى تهادت بين الورى من جديد، وأن تنطوى على ما فى الفن من غموض وعمق وجمال مقدس، ويكتسب الفن ما للحبيبة من تأثير سحرى فى الوجود، وإذا كان الفن هو الشعيرة التى تتجدد بها الحياة، وتنتقل من حال إلى حال، فالحبيبة هى الحضور المكمل للشعيرة

نفسها فى فعلها وتأثيرها، أو هى الوجه الآخر منها، فى دائرة  
الجمال التى تصل الفن بالحب، من حيث المنبع والمصدر أو  
الهدف والغاية. وكما تتصف الحبيبة بصفات الجميل فى الطبيعة  
والفنون، فى قصيدة الشابى، تتحول إلى تجسيد حى لجمال  
الطبيعة فى الوجود، وتجسيد مواز للحضور الجمالى فى الفنون،  
فهى، على مستوى الحضور الطبيعى، كالصباح الجديد ورقة  
الفجر وفجر من السحر والسماء الضحوك والليلة القمراء، وهى  
كالورد ورقة الزهر وعطر الغصون. وهى، على مستوى الحضور  
الفنى، كاللحن، كالرسم الجميل، كالتمثال البديع، صوتها كرجع  
نأى بعيد، قوامها ينطق بالألحان فى كل وقفة وقعود، تمشى  
بخطو موقع، وتتمايل كلحن عبقرى، دنيا من الأناشيد، تتهادى  
فى أفق روحها أوزان الغناء:

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطُّفُولَةِ، كَالْأَحْلَامِ	كاللحن، كالصباح الجديد
كَالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ كَاللَّيْلَةِ الْقَمْرَاءِ	كالورد، كابتسام الوليد
يَا لَهَا مِنْ وَدَاعَةٍ وَجَمَالِ	وشباب مُنْعَمٍ أَمْلُوداً
يَا لَهَا مِنْ طَهَارَةٍ تَبْعَثُ التَّقْدِيرَ	س فى مهجة الشقى العنيد
أَيُّ شَيْءٍ تَرَاكِ؟ هَلْ أَنْتِ «فَيْنِسُ»	تهادت بين السورى من جديد
لَتُعِيدَ الشَّبَابَ وَالْفَرَحَ الْمَعْسُولَ	للعالم التمسيس العميد
...	...
أَنْتِ مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ	عبقرى من فن هذا الوجود

أنت روح الربيع، تختالُ فسى      الدنيا فتهزُّ رائعاتُ الورود

أنت أنشودة الأناشيد غنائك      إله الغناء ، رب القصص  
فيك شبُّ الشباب، وشحه السحر      وشدو الهوى، وعطر الورود  
وتراءى الجمال، يرقص رقصا      قُدياً، على أغاني الوجود  
وتهادت في أفق روحك أوزانُ      الأغاني، ورقصة التفريد  
فتمايلت في الوجود، كلحنٍ      عبقرى الخيال، حلو النشيد

هكذا، يمزج حضور الحبيبة بين جمال الطبيعة وجمال الفن، في هيكل الحب الذي لا يعرف مايفصل بين الاثنين، فيتحول هذا الحضور إلى دال مزدوج المدلول، يصل بين طرفين في إهابه. أقصد إلى الكيفية التي تشيد بها الحبيبة، في دنيا الروح، ما قد يتلاشى من طموح إلى الجمال الذي يحققه الفن أو تحققه الطبيعة، فلا فاصل بين الفن والطبيعة في أصل الفعل الذي يجلى خفايا الوجود، أو مبدأ الخلق الذي تتجدد به الحياة. وذلك هو البعد الدلالى الذي تتجسد به الحبيبة نموذجاً أعلى لأرقى أشكال الجمال في الطبيعة، وتغنى أنشودة الأناشيد التي يتجلّى بها حضور الإبداع في الكون، حيث التحقق الكامل لجمال الوجود الذي تنطوى به الطبيعة على أصل عنصرها الخلاق. وليست المرأة سوى أصل هذا العنصر الخلاق في الكون

الخاص بقصيدة الشابي، في سرها المبدع الذي ما إن يحل حتى تهب الحياة سكرى من العطر، ويدوى الوجود بالتغريد، ويخفق القلب بالحب، وتنتشى الروح الكئيبة بالفرح، ويتفجر الإبداع دنيا من الأحلام والخيال، فالمرأة هي الحياة في قدسها السامي، وهي الحياة في كل أوان، وهي الحياة في كل وجود. حضور متعدد الأبعاد، يجمع بين العذوبة والعُذوب<sup>4</sup>، ودلالة الكلمة الأولى تبدأ من طيب المذاق الحسى (العذب) وتنتهى عند طيب المذاق الروحى، فتصنع بداية "العذوب" الذى ليس بينه وبين السماء ستر ولا حجاب. وعندما تقترن المرأة (العذبة) بالطفولة والأحلام والحن والصباح الجديد والسماء الضحوك والليلة القمرء والورد وابتسام الوليد، فى مستهل القصيدة، فإنها تقترن بكل مجالى الحياة التى تجمع كل الحواس، لكن فى لحظات البراءة والطهارة (الطفولة، الأحلام) وإبداع الفنون (الحن) والوداعة والرقعة (السماء الضحوك، الليلة القمرء) وتجدد دورة الحياة (الصباح الجديد) وخصوبة النبات والإنسان (الورد، ابتسام الوليد)، وتلك لحظات لا تعددها كاف المشابهة إلا لتقتنص مجالها وتحصياها، وتطلق سراح ترابطاتها الشعورية وتداعياتها اللاشعورية، موجة إثر موجة. تبدأ من الحسى لتجاوزه إلى الروحى، وتصل الروحى بتفانٍ لانهائية من اللوامع والبوادر، فتحمل القارئ إلى حال من

---

<sup>4</sup> العُذوب: الذى ليس بينه وبين السماء ستر ولا حجاب.



نشوة التخيل، للمرأة المثال، الحبيبة المطلقة، النموذج الأعلى الذى يختزل كل النساء، لأنه يتجسد بالبدأ الخلاق للكون، ويمتلك قدرة الرمز الذى يجلى خفايا الوجود.

ويكتسب حضور الحبيبة، عند هذا المستوى، بعداً شبه صوفى، يرتفع به الوجود المتعين إلى أفق الرمز الذى يلامس مبدأ الخلق، فى قدسه السامى، وسحره الشايجى، وتجده المتصل، فنقترب من لحظة الكشف التى تنقلب بها النشوة إلى عيان مباشر لدلالة المرموز إليه، ذلك المرموز الذى يبدأ من الأناشيد ليرتقى إلى حضور مفارق، يمكن أن يقال فيه للحبيبة:

أنت فوق الخيال، والشعر، والفرن      وفوق النهى، وفوق الحدود  
أنت قُدى ومُعبدى وصباحسى      ورَيْمى ونشوتى وخُلُودى  
وذلك حضور يسمو على التعين بالتجريد، وعلى الأفراد بالتفريد، والآحاد بالتوحيد، ويستجلى الحبيبة فى كل الوجود، لأنها سر الوجود الخالق الذى يتجلى فى الظواهر والمظاهر والعناصر، فالعاشق الذى يُصَلَّى فى هيكل الحب (الذى صنعتة قصيدة الشايجى) يرى فى مرآة الحبيبة التجلى الأسمى لهذا السر، وذلك هو السبب فى اقتران الحبيبة بالنور الذى يوصل إلى المعرفة الحدسية التى ينطوى عليها كل من عاش للفن والإلهام عيشة الناسك الذى يناجى الجمال المطلق فى نشوة الغيبة عن الخلق.

ولأن الحبيبة تكتسب هذا البعد، فى قصيدة الشايجى، فإنها

تسطع على من يتأملها بالفرح الروحي، وتضيء على من يفنى  
في حضورها بالإلهام، وتشرق في القلب لا العقل، بواسطة  
الحدس لا الاستدلال، وفي أفق الروح لا الجسد، فهي المجلى  
الأعلى للكون الذي شيدَ على العطف العميق، والشعور الذي هو  
نشوة قدسية ضد ما في العالم المنظور. هذه النشوة هي ما  
تضيء بها الحبيبة روح من يرنو إليها، حين يصفو قلبه، فيستقبل  
من اللوائح واللوامع والطوالع ما يجعل من القلب مرآة ينعكس  
عليها كمال الجمال، أو جمال الكمال، فنغدو إزاء قلب العاشق  
الذي تتخلق فيه أكوام من السحر:

وشموسٌ وضّاءٌ ونجمٌومٌ    تنثرُ النُّورَ في قُضَاءِ مديـدٍ  
ورباضٌ لا تعرفُ الحُلُوكَ الدَّاجي    ولا نُورَةَ الحَرِيفِ العيـدِ  
وطيورٌ سحريةٌ تتناغى    بأناشيدٍ حُلوةٍ التـغريدِ  
وغيومٌ رقيقةٌ تنهادى    كأباديدٍ من نثارِ الورودِ

ولا فارق بين ما تخلقه الحبيبة في قلب العاشق، عند هذا  
المستوى، وما يخلقه الفن في وجدان الفنان، فالمبدأ الحدسي واحد  
لدى الاثنين، والكشف عن نوع خاص من الحقيقة هو مغزى كلتا  
التجربتين، والحياة الشعرية هي، هنا وهناك، صورة من حياة  
أهل الخلود التي يستهلها الإلهام ويفتح مغاليقها أمام الروح.

وليس غريباً، والأمر كذلك، أن يفرد الشابي "قلب الشاعر"

بقصيدة خاصة، كتبها بعد "صلوات في هيكल الحب" بسنوات ثلاث، قبل موته بأشهر معدودة، في بنية تفعيلية متشابهة وقافية واحدة، يتجسد فيها البعد الدلالي نفسه، على نحو يقضى إلى الجذر الصوفي الذي يؤكد مبدأ وحدة الوجود، وحضور القلب الذي يشير إليه بيت ابن عربي :

قَلْبُ الْمُحَقِّقِ مِرَّةً فَمَنْ نَظَرَ يرى الذي أَوْجَدَ الألواحَ والصُّورا  
ولكن قلب الشاعر الذي يصلى في "هيكل الحب" لا يبرى  
على صفحته من الطبيعة إلا ما سبق أن أسقطه عليها، ولا يتلقى  
منها إلا ما أعطاه إياه، ولا يدرك فيها إلا ما يجعل منها مرآته  
بالقدر الذي هو مرآة لها، فكل ما هبّ أو دبّ أو نام أو حام، في  
هذا الوجود، يحيا بقلب الشاعر الذي تتمحى فيه، كل أن، صور  
الدنيا، وتبدو من جديد:

كلّ ما هبّ، وما دبّ، وما	نام، أو حام على هذا الوجود
من طيور، وزهور، وشذى	وينابيع، وأغصان تُعيد
ويحار، وكهوف، وذرى	وبراكين، ووديان، ويبد
وضياء، وظلال، ودجى	وفصول، وغيم، ورمود
وثلوج، وضباب عابر،	وأعاصير، وأمطار تجود
وتعاليم، ودين، ورؤى،	وأحاسيس، وصمت، ونشيد
كلّها تحيا بقلبي، حُمرّة	غُضّة السحر، كأطفال الخلود

والعلاقة لافتة بين الدلالة التي تنطقها قصيدة "قلب

الشاعر وأبيات ابن عربي التى تتحدث - فى ترجمان  
الأشواق- عن العاشق الموازى الذى صار فؤاده مستودع  
أسرار الكون وأنواره، حين صار مرآة لكل ما يذكره من طلل أو  
ربوع أو مقان:

أو بروق أو رعود أو صبا      أو رياح أو جنوب أو سما  
أو طريق أو حقيق أو نقصا      أو جبال أو رحيل أو رما  
هذا الفؤاد الذى ينطوى على صفة قدسية، علوية، أو  
تعاليم ودين ورؤى، يصل بين ابن عربي والشابى، كما  
يصل بين "قلب الشاعر" و "صلوات فى هيكल الحب"، ويفتح  
أعيننا على ما يشيده إلهام الحسن فى الفؤاد من رؤى، هى من  
صنعه بمعنى أو بآخر، أو مايخلقه هذا الإلهام من أكوام يتحول  
بها الرائي إلى مرئى والمرئى إلى راء،

غير أن هذا النوع من الخلق لايعرفه سوى العاشق الذى  
يتحف محبوه بكمال المحبة فيتحفه بكمال الجمال. يميز نفسه عن  
الآخرين بصفاء الجوهر، فيميزه العشق عن غيره بنقاء الإدراك،  
ويرقى به إلى ماهو أهل له بالقياس إلى سواه. وذلك تعارض  
يدخلنا فى ثنائية متوترة الأطراف. قطبها الأول العاشق فى  
علاقته بالمحبوب الذى يعكس صفاته كلما ازداد قربا منه، وقطبها  
الثانى العاشق نفسه فى علاقته بالآخرين الذين ينأى عنهم، وينفر  
منهم بتفرد إدراكه للمحبوب. والبداية هى النور الذى لايدركه

سوى العاشق فى البيتین اللینین ينطويان على علاقة السبب  
بالنتيجة:

يا ابنة النور اننى أنا وحسدى من رأى فيك روعة المعبسود  
فدعيني أعيشُ في ظلك وفى قرب حُسنك المشهُود  
والحياة فى القرب من ابنة النور تعنى الحياة فى البعد عن  
نقائض النور فى الحياة اليومية: شعاب الزمان والموت، عبث  
الناس، قيود البشر، عالم المصلحة الذى لم يشيد على العطف  
العميق. وكل اقتراب من ابنة النور تباعد عن نقائضها، فالقرب  
منها اتحاد بعنصرها النورانى واغتراب عن العناصر المناقضة  
فى النظائر التى بدأ منها العاشق، وسما عليها بعشقه الذى أحله  
فى مكان أرقى. وكما يغدو البعد عن نقائض ابنة النور تشبها  
بها، أو اتحادا بعنصرها، تغدو ابنة النور خلاصا من عالم  
النقائض، عالم الضرورة الذى لاتفارقه الكتابة، والورى الذين  
يعيشون فى ظلمة ما لها ختام. هذه المحبوبة العذبة بديل الجنة  
الأرضية التى لم يعثر عليها العاشق، فى حياة الورى الذين  
يقابلهم ببسمة الجمود، فاستبدل بهم نقيضهم الذى هو خلاص  
منهم وتسام عليهم.

وتلك هى ثنائية الأنا والآخرين، الراعى والقطيع. وهى  
ثنائية متعارضة، تتكشف عن دلالة "النبي المجهول" الذى أراد أن  
يهوى على جنوع الآخرين بفأسه، بعد أن رأى فى الشعب الذى

أخلص له العشق، وحمل إليه بشارة الحياة، روحاً غيبياً يكره  
النور والحياة، فآثر الابتعاد عنه، واستبدل به نقيضه. ولكنه  
استبدل بالمطلق الذي صنعه للشعب مطلقاً آخر صنعه للحبيبة،  
فكانت حركته انتقالاً بين مطلقين، كلاهما وجه للآخر، وكلاهما  
تعبير عن إرادة فردية متعالية، استبدلت بمبدأ الواقع بمبدأ  
الرغبة، وجعلت من المبدأ البديل بشارة للخلاص وإرادة للحياة.

## ما قد لا نعرفه عن الشابي

عندما رثى أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) صديقه وتلميذه أبا القاسم الشابي (١٩٠٩-١٩٣٤) إلى الأمة العربية كلها، في العدد الثالث من مجلة «أبولو» الذي صدر في نوفمبر ١٩٣٤، أخبر قراء «أبولو» عن آخر خطاب كتبه إليه الشابي، قبيل موته، يوصيه فيه خيراً بديوانه «أغاني الحياة» الذي فرّ من نسخته، وذلك بعد أن تعهد أبو شادي بالإشراف على طبع الديوان في القاهرة، في المطبعة التي كانت تطبع مجلة «أبولو» ومنشوراتها، وأن يعد تصديراً للديوان كما أعد الشابي تصديراً لـ «الينبوع» لأبي شادي.

وكان الشابي قد أعلن عن طبع ديوانه، وفتح باب الاشتراك لشراء نسخته في تونس، وطلب من صديقه محمد الحليوي أن يكتب مقدمة الديوان، ولكن الحليوي اعتذر بعد أخذ ورد، واقترح على الشابي في النهاية أن يكتب أبو شادي مقدمة الديوان ما دام الشابي قد كتب له مقدمة «الينبوع». وبيد أن الاقتراح صادف هوى في نفس الشابي، فقد كانت مكانة أبي شادي أكثر أهمية وتأثيراً من مكانة الحليوي انذى لم يكن معروفاً خارج الأوساط الأدبية في تونس. وأرسل الشابي إلى

أبى شادى يوصيه خيرا بمخطوط الديوان الذى قرر أن يعهد به إليه. ومرت الأيام والأعوام ولم يصدر الديوان، ولم يقم أبو شادى بتحقيق حلم صديقه، وترك مصر كلها إلى الولايات المتحدة، حيث استقر مهاجرا، إلى أن توفى هناك عام ١٩٥٥.

ومن المفارقات اللافتة التى ظلت تثير فى ذهنى الأسئلة أن ديوان الشابى لم يطبع إلا بعد واحد وعشرين عاما من وفاته، وقم العام نفسه الذى توفى فيه أبو شادى، بعد رحيله عن القاهرة بأعوام، وبإشراف وتقديم شقيقه محمد الأمين الشابى. وبدا لى الأمر كما لو كان أبو شادى نسى وصية صديقه، أو أهملها سنوات طويلة لأسباب قاهرة، فاضطر شقيقه محمد الأمين إلى طبع الديوان فى القاهرة حسب وصية الشابى. ولكن ظلت أسئلة عدة حائرة بلا إجابة: هل أرسل الشابى، أو أسرته بعد وفاته، مخطوطة الديوان إلى أبى شادى؟ وهل تلقى أبوشادى المخطوطة وحالت بينه والنشر عوائق سياسية، أو حساسيات دينية، فالديوان ينطوى على ثورة عارمة ضد المحتل والطفافة بوجه عام، وتأملات ميتافيزيقية حائرة قد لا تروق بعض المتزمطين أو الطغاة؟ ولكن أبا شادى لم يكن ممن تثنيهم العقبات، أو يترددون إزاء الحساسيات. وإذا كان الديوان لم يصل إلى أبى شادى أصلا، فلماذا لم تقم أسرة الشابى، أو أصدقائه، بإرسال الديوان، تنفيذًا لرغبة الشاعر الفقيد؟ هل تردوا بسبب ارتفاع



تكاليف الطباعة فى القاهرة، خاصة المستوى المميز للطبوعات «أبولو»، حسب ما نفهم من الحوار المتبادل بين الشابى والحلىوى فى رسالتكما المنشورة؟

ظلت هذه الأسئلة وغيرها تدور فى ذهنى، دون إجابة حاسمة، لسنوات طويلة، إلى أن أتيت لى الاشتراك فى ندوة أبى القاسم الشابى التى انعقدت فى فاس بالمغرب فى الذكرى الستين لوفاة الشاعر الذى لم ينجب المغرب العربى نظيراً له. وفى هذه الندوة، سعدت بأمرين يهيجين، الأول لقاء أبى القاسم محمد كرو الذى يعرف عن أسرار حياة الشابى وأعماله ووثائقه ما لا يعرفه أحد سواه. والثانى إشراف أبى القاسم محمد كرو على أول نشرة كاملة من تراث الشابى، وقد أصدرها بالتعاون مع فريق من الباحثين المتميزين، فى ستة مجلدات، بتمويل من مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعرى. وقد اختص المجلد الأول بديوان «أغاني الحياة» وكتاب «الخيال الشعرى عند العرب» و«المذكرات»، وانفرد المجلد الثانى برسائل الشابى ونثره، وضم الثالث ما كتبه معاصرو الشابى عن إبداعاته، وجمع الرابع ما تلقاه أبو القاسم كرو من رسائل حول الشابى من معاصريه، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى الذى تلقى منه كرو عشرين رسالة لها أهميتها. وانفرد المجلد الخامس بنحدر وأكمل وأدق جهد بيليوجرافى توثيقى لأعمال الشابى وما كتب حولها. أما

المجلد الأخير فترك للصور والكلمات التذكارية. والمجلدات الستة  
فى مجموعها عمل جدير بالتقدير والتحية.

وفى «جنان فاس»، حدثنى أبو القاسم كرو عن ما لم أكن  
أعلمه عن ديوان الشابى، فقد توفى الشاعر الكبير ومخطوط  
الديوان معه فى المستشفى، ونقلت الأسرة المخطوط مع غيره من  
المتعلقات إلى منزله. وظل المخطوط حبيس منزل الأسرة، لأن  
الوصى لم يكن متحمسا للشعر بوجه عام، وانشغل عن المخطوط  
بشؤون أخرى رأى أنها أحق بالعناية والرعاية. وكان الابن الأكبر  
للشابى وليدا لايزال، والشقيق الأقرب للشابى لم يكن فى السن  
التي تؤهله للإشراف على طبع الديوان الذى كان يحتاج إلى  
نفقات. وانصرف الأصدقاء عن المتابعة أو سؤال الأسرة، إلى  
أن مرت الأعوام، وأكمل محمد الأمين الشابى (شقيق أبى القاسم  
الشابى) تعليمه العالى، فأخذ يهتم بميراث أخيه الشعرى. وهو  
اهتمام وازاه اهتمام الحياة الأدبية المتصاعد بشعر الشابى فى  
كل أنحاء الوطن العربى. وزاد من حدة هذا الاهتمام، على  
مستوى الأسرة، أن أبا القاسم كرو كان قد أصدر كتابه  
«الشابى: حياته وشعره»، وهو أول كتاب على الإطلاق ظهر عن  
الشابى، وقد صدر فى بيروت عام ١٩٥٢، وأتبعه الأستاذ كرو  
بكتاب «كفاح الشابى» الذى صدر كذلك فى بيروت عام ١٩٥٤.  
وقد ضم الكتاب الأول أكبر مجموعة من قصائد الشابى، بالقياس

إلى ما نشره زين العابدين السنوسى فى كتابه «الشعر التونسي فى القرن الرابع عشر»، أو محمد فهمى فى «شعراء الجيل»، وظلت مجموعة القصائد التى نشرها كرو هى المصدر الذى اعتمد عليه أغلب الباحثين الذين كتبوا عن الشايبى إلى عام ١٩٥٥.

ودبت الحماسة فى أسرة الشايبى مع تصاعد الاهتمام بالشايبى والأثر الذى أحدثه الكتاب الأول لأبى القاسم كرو. وقام محمد الأمين الشايبى بالإشراف على طبع ديوان شقيقه وتقديمه إلى الأمة العربية كلها، فى العام نفسه الذى توفى فيه أستاذ الشايبى وصديق أبو شادى، وفى المدينة نفسها التى هجرها الأستاذ الصديق منكسرا حزينا، وظل يتشوق إليها ويشكو من أهلها طوال غربته. وقد تولّت دار مصر للطباعة طبع الديوان الذى صدر فى مائة وست وتسعين صفحة من القطع الكبير، مع ثلاثة رسوم بريشة الفنان حاتم المكي، بعد أن التزمت بتكاليف طبعه ونشره دار الكتب الشرقية بتونس. ويبدو أن ذلك هو سبب توهم بعض الدارسين أن الديوان طبع فى تونس فى العام نفسه، والصواب أنه طبع فى القاهرة بتمويل تونسى.

ولم يلتزم محمد الأمين الشايبى بالترتيب الذى أعده شقيقه الشاعر واختاره، فأضاف ثمانى قصائد لم تكن فى المخطوط الأصلى للديوان، وبرر الاختلاف بين القصائد المنشورة فى

الدوريات والديوان بأن الشاعر كان يتعهد شعره بالمراجعة من حين إلى آخر فيصلح منه. ولم يلتفت محمد الأمين الشابي إلى أنه لم يلتزم بوصية شقيقه، وأضاف إلى الديوان ما سبق أن حذفه الشاعر، فاستنَّ بذلك تقليدا، فرض على كل الطباعات اللاحقة للديوان أن تتطوى على ما كان صاحبه نفسه يرغب في حذفه.

وتوالت طبعات الديوان بعد الطبعة الأولى. وأغلبها طبعات تم تزويرها في مصر وخارجها. وكان الإقبال عليها شديداً بسبب المكانة المتصاعدة التي احتلها شعر الشابي مع صعود المشروع القومي في النصف الثاني من الخمسينيات ومطالع الستينيات. وظل الحال على هذا النحو إلى أن صدرت الطبعة الثانية للديوان عام ١٩٦٦ عن الدار التونسية للنشر، في تونس، بعد الطبعة الأولى بأحد عشر عاماً، وبإشراف محمد الأمين الشابي الذي مضى في طريق الإضافة. وجاءت بعد ذلك طبعة تونسية جديدة، عن الدار نفسها، عام ١٩٧٠. وظهرت طبعة لاحقة في بيروت بتقديم عز الدين إسماعيل عن دار العودة عام ١٩٧٢. وأعقب ذلك بعامين ظهور طبعة تونسية خاصة بمناسبة ذكرى مرور أربعين سنة على وفاة الشابي، ويعدّها طبعة لاحقة بمناسبة الذكرى الخمسينية.

وتوالت الطباعات إلى أن ظهرت الآثار الكاملة. وضم مجلدها الأول «أغاني الحياة» بتحقيق وتقديم الدكتور نور الدين صمُود الذي حاول التوفيق بين الديوان كما رتبّه الشابي، عند إعدادهِ للطبع، والترتيب الذي فرضته تواريخ القصائد، وذلك بإثبات القصائد التي أثبتتها صاحبها، وكانت تلك إرادة الشابي كما ذكر في رسائله. وقام الدكتور نور الدين صمود، إلى جانب ذلك، بإضافة بعض القصائد التي حذفها الشابي نفسه من المخطوط الذي أعدّه، وهي قصائد رأى صمود أن مستواها الفني يخلو لها الظهور في الديوان، متبعا في ذلك التقليد الذي استهله شقيق الشاعر. وفي الوقت نفسه، حذف بعض القصائد أو المقطوعات التي سبق إضافتها إلى الديوان أو المنسوية إلى الشابي، حيث رأى أن مستواها لا يؤهلها للظهور والنشر في طبعته، احتراما لرغبة الشاعر الذي أشار إلى إسقاط القصائد التي لم يكن راضيا عنها. وعلق نور الدين صمود على القصائد التي تحتاج إلى تعليق توضيحي. وتشمل القائمة المحذّرة من هذه الطبعة الأخيرة ست قصائد ومقطعات مكتوبة عام ١٩٢٣، (حين كان عمر الشابي أربعة عشر عاما) وأربع قصائد مكتوبة عام ١٩٢٣، وستا أخرى عام ١٩٢٥، وواحدة عام ١٩٢٦، وأخرى عام ١٩٢٧، وثلاثا عام ١٩٢٨ وثلاثا أخيرة عام ١٩٣١. وهذا يعني أنها قصائد كتبت على فترات متباعدة من تطور الشابي الشعري وتحوله..

والواقع أن الإضافة إلى المخطوط الأصلي الذي أعده الشابى نفسه، تثير سؤالاً مهماً هو: هل من حق أحد الإضافة إلى ديوان أعده الشاعر نفسه، وأشرف على ترتيب مخطوطه، ورأى فيما اختاره بنفسه ما يستحق أن يكون تمثيلاً له؟ يضاف إلى ذلك مسألة الاعتماد على نوق المحقق (مهما كان) فى حذف أو ذكر القصائد التى لم يرض عنها صاحب الديوان ابتداءً؛ لقد أخبر الشابى أصدقاءه، وبخاصة محمد الحليوى، فى رسائله أنه استبعد من الديوان القصائد التى رأى أنها لاتمثل موهبته الشعرية، أو ترقى إلى المستوى الذى تصوره لنفسه، فهل من حق أحد، والأمر كذلك، الإضافة إلى ما أراده الشاعر وابتغاه؟ لقد أعطى شقيقه لنفسه هذا الحق، وأعاد إلى الديوان ما حذفه منه شقيقه، وجاء نور الدين صمود، واختلف فى النوق، وحذف ما توهم فيه ضعفاً، واستبقى ما لم يستبقه الشابى نفسه، ولم يكن حاسماً فى الاختصار على ما أقره الشاعر، أو على استقصاء كل ما نشره الشاعر مما قد يفيد الباحثين.

أنا شخصياً كنت أفضل أن يبقى «أغاني الحياة» على النحو الذى أثره الشاعر، وأن يضاف إليه قسم آخر مستقل، ومنفصل، يجمع القصائد الأخرى التى حذفها الشاعر موثقة، مرتبة ترتيباً تاريخياً. وبذلك تبقى على أصل الديوان الذى أراده الشاعر نفسه، وأراد من قرائه أن يطالعوه على هذا النحو دون

غيره، وبقى على بقية تراث الشاعر الذي يفيد الدارسين بالدرجة الأولى. وبلغت الانتباه، في هذا المقام، أن ما حذفه الشابي من ديوانه لا ينطوي على قيمة شعرية كبرى، خاصة حين نقارنه بقصائد الديوان التي أبقى عليها الشابي وقام بتنقيحها قبيل موته، متخلصا من بعض الهنات اللغوية التي قد يلمحها المدقق في شعره. أما بقية الأشعار التي أهملها فقيمتها أقرب إلى التوثيق والتأريخ، أو إضاءة درجات التغير أو مراحل التحول.

ولكن ليس ذلك وحده ما لم أكن أعلمه عن الشابي قبل لقاء الأستاذ كرو والاطلاع على آثار الشابي الكاملة التي أشرف عليها والفريق المعاون له، فقد أطلعتني المجلدات الستة على معلومات أخرى كنت أجهلها عن علاقة الشابي بأحمد زكي أبي شادي، وهي علاقة لفتت انتباهي منذ وقت مبكر. وأول ما عرفته أن الشابي تلقى دعوة من مجلة «أبولو» للكتابة فيها، ضمن الشعراء الذين كتبت إليهم المجلة تدعوهم إلى الكتابة. ويبدو أن مجلة «العالم الأدبي» التونسية التي كان يصدرها زين العابدين السنوسي، ويكتب فيها الشابي، كانت المسؤولة عن هذه الدعوة بطريق غير مباشر، بعد أن قامت بالتقديم الأول اللائق لشعر الشابي في تونس. وقد اهتم الشابي بمجلة «أبولو» بعد أن تلقى دعوتها، وأعجب بها كل الإعجاب عندما طالع الأعداد القليلة التي كانت قد صدرت منها، وكتب إلى صديقه الحليوي (في فبراير

١٩٣٣) قائلا إنه يؤثر النشر في «أبولو» لأن جماعتها أقل  
فرعونية، وأدث أخلاقا من جماعة جريدة «السياسة» الذين على  
رأسهم هيكل أول داع للفرعونية ومشيد لها فيما توهم الشابي،  
ولأن جماعة «أبولو» ما زالوا شبانا لم يبلغوا الكهولة بعد، ولم  
يلغوا من الشهرة وشيوع الذكر ما ينفخ في أنوفهم نفخة  
الشیطان.

وقد أرسل الشابي خطابا إلى أبي شادي وفيه «معلوم  
الاشترك» في مجلة «أبولو»، كما أرسل قصيدتين من قصائده  
مع صورة فوتغرافية. وكان مقيما في «توزر الجريد» تلك البلدة  
الرابضة في الجنوب الغربي من تونس التي لم يكن أحد من قراء  
«أبولو» سمع عنها أو عن شاعرها المجهول. وكانت القصيدتان  
مكتوبتين بالخط المغربي، فدفع بهما إلى المطبعة الأستاذ حسن  
كامل الصيرفي (الشاعر المحقق) الذي كان يعاون أبا شادي في  
تحريك المجلة، فجاءه صفافو الحروف حائرين مشدوهين، سائلين،  
مستفسرين. فاسترجع القصيدتين، وخلا إليهما يستوضح ما  
أبهم من حروفهما، ثم كتبهما من جديد بالخط المشرقي بين  
سطور أبياتهما، وكانت هذه المحاولة فاتحة معرفة الصيرفي  
بالخط المغربي التي أعانت بعد ذلك فيما حققه من كتب التراث.

وقد ردّ أبو شادي إلى الشابي «معلوم الاشتراك» وأرسل  
إليه أعداد المجلة هدية خالصة، ومعها طلب انضمام إلى جمعية



«أبولو» ونسخة من ديوانه «أشعة وظلال»، وأصبح الشابي عضواً في جماعة «أبولو» وشاعرا بارزاً من شعرائها، ابتداءً من عدد المجلة السابع (مارس ١٩٣٣) وصديقاً من أصدقاء أبي شادي وأحد المعجبين بشعره. وكتب الشابي إلى صديقه الحليوي (في التاسع عشر من ديسمبر ١٩٣٣) قائلاً إنه وجد في أبي شادي شاعراً حساساً، يمتاز بروحانية صوفية في نظراته إلى الوجود، ولا يعيبه سوى التعجل في الكتابة الذي يلقي على شعره ظلاً من الفتور. ورغم ذلك فقد أخذت الحماسة الشابي وغلبته بعد أن قرأ لأبي شادي ديوان «الشعلة» فأرسل إليه تقريراً، رأى فيه أبو شادي مديحاً لا ينبغي نشره في «أبولو»، فكتب إلى صاحبه الشابي رسالة في الثالث عشر من أكتوبر عام ١٩٣٣ يقول فيها:

«إنى أنتهز الفرصة لأشكر لك ما بعثت من تقرير  
لديوان (الشعلة). وإذا كنت تحاشيت نشره فذلك  
راجع إلى ما اعتدناه من تجنب نشر التقارير.  
ولكن أسرّ بدراسة من قلمك تصلح تصديراً لديوان  
«الينبوع» الذي تقوم بطبعه الآن مطبعة التعاون.  
وإنى مرسل إليك مع هذا الكتاب الكراسة الأولى  
من هذا الديوان الجديد. وأحسب أن ديوان  
«أطياف الربيع» قد بلغك من قبل لأنى علمت أنه  
أرسل فعلاً... فإذا طاب لك التفضل بكتابة تصدير

لديوان (الينبوع) فسييسرنى موافاك بالكراسات  
التي تطبع منه تباعا، تاركا لك حرية التحليل  
والنقد، ولك أن تسهب كما تشاء، وأن تضمّن هذا  
التصور زبدة مطالعتك فى الشعر العربى وغيره،  
وما تراه من تطور فيه وما انتهى إليه الآن من  
منزلة مجمودة، بحيث تكون هذه الدراسة بمثابة  
كتاب عن الشعر عامة وتحليل للديوان خاصة،  
فنعتز به. وتقبل يا صديقى النابغة أذكى تحياتى  
وإعجابى».

وقد كتب الشابى تصدير ديوان «الينبوع» بالفعل، وتجنب  
التقريظ، وصدر الديوان فى القاهرة (يناير ١٩٣٤) تنصده  
دراسة للشابى بعنوان «الأدب العربى فى العصر الحاضر»، وهى  
دراسة تعرض للشعر الجديد الذى راده أبو شادى والذى ينتسب  
إليه الشابى، وتتوقف عند العلامة الأساسية للعصر الذى رأى  
فيه الشابى عصر انقلابات كبرى، تأخذ نفسيات الشعوب التى  
ستولد مرة ثانية فى التطور والتحول والاستحالة، فتستيقظ  
أحلامها النائمة، وينقسم قلبها النائر إلى شطرين: شطر ملول  
متبرم بالحاضر وما فيه، وشطر مشوق طامح إلى المجهول وما  
فيه. وقد كتب الشابى إلى صديقه الحليوى عن هذه الدراسة (فى  
الثانى والعشرين من نوفمبر ١٩٣٣) يخبره أنه تناول فيها الأدب

العربي المعاصر عموما وشعر أبي شادي بكلمة تحرى فيها  
الصدق والحق دون تحيز له أو عليه. وقد أجابه صديقه بما  
يرضيه، ذلك لأن الشابي كان يعرف نفور الطيوي من شعر أحمد  
زكي أبي شادي وحساسيته من الكتاب المصريين بوجه عام.

ومن الحظ الحسن أن رسائل الشابي إلى أصدقائه في  
تونس قد نشرت، ومعها رسائل أبي شادي إليه، ولكن رسائله هو  
إلى أبي شادي فقدت للأسف، وضاعت من أبي شادي (فيما  
يقول في إحدى رسائله إلى أبي القاسم كرو) أثناء هجرته إلى  
الولايات المتحدة، فخسرنا بذلك مصدرا مهما للمعلومات لانعرفها  
عن الشابي وعصره. ولكننا، من ناحية أخرى، كسبنا معلومات  
جديدة (فيما نشره كرو من رسائل) عن جوانب نجهلها من إنجاز  
أبي شادي الإبداعي والفكري وحياته على السواء.



## مجازة الرومانسية



## من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى

فى العاشر من نوفمبر الماضى، حلت ذكرى وفاة عبد الرحمن الشرقاوى (١٩٢٠-١٩٨٧) الذى توفى يوم ميلاده، عن سبعة وستين عاما، تاركا، وراءه، ذخيرة من الإبداع المتميز فى مجالات: القصة القصيرة، والرواية، والمسرح، والمقال، والسير الإسلامية. وقد جاءت ذكرى الشرقاوى، فى مناخ مختلف، ضمن سياق متصاعد من المتغيرات الدولية الجذرية التى أنهت عصرا كاملا من الاستقطاب النولى والحرب الباردة، وأدت إلى سقوط الأنظمة الشيوعية فى العالم، وانتشار الموجة الديمقراطية الثالثة، وتفتت الاتحاد السوفيتى، والتعجيل بإنهاء الصراع العربى الإسرائيلى، ودخول العالم كله فى أفق من الوفاق الدولى الذى يتولد فيه نظام عالمى جديد، خصوصا بعد أن لم يعد، فى العالم كله، سوى قوة كبرى واحدة، لها حاكم واحد، لا يتباعد كثيرا عن ما قصد إليه ابن خلدون، فى منمنمات سعد الله ونوس التاريخية، حين وصف تيمورلنك بأنه سلطان العالم وملك الدنيا.

وإزاء هذا السياق المتصاعد من التغيرات الجذرية التى يتولد بها نظام عالمى جديد، يقوده سلطان العالم الجديد، ذلك السلطان الذى لا يكف عن التحيز لإسرائيل، والنفور من العرب

الذين أصبحوا يوسمون بالإرهاب بعد أحداث سبتمبر الماضي،  
والتنكر للحقوق العادلة للشعب الفلسطيني، أقول في هذا السياق  
لا يملك المرء سوى أن يتذكر قصيدة عبد الرحمن الشرقاوي  
الشهيرة - في وقتها على الأقل - "رسالة من أب مصري إلى  
الرئيس الأمريكي".

والغريب أن هذه القصيدة تبدو - في أجزاء منها - كما  
لو كانت مكتوبة لزماننا الذي نعيشه سنة ٢٠٠٢، خصوصا ما  
يتصل منها بكل ما يرمز إليه إمبراطور العالم الجديد، الرئيس  
الأمريكي الذي استفتح الشرقاوي رسالته - القصيدة إليه على  
النحو التالي:

يا سيدي

إليك السلام، وإن كنت تكره هذا السلام

وتُغري صنائعك المخلصين لكي يبطشوا بدعاة السلام

ولكنني

سأعبدُ عن مثل هذا الكلام

وأوجز في القول ما أستطيع

فأنت مُعنى بشئ الأمور

بكل الأمور

... ..

ألا ننحنى لك يا سيدي



وأنت إله الزمان الجديد

وكالله أنت إله وحيد؟!

معاذك !! بل أنت فوق الشبيه، وليس كمثلك شئ يكون  
وفى الأشهر الماضية أبدتَ الذى لم يُدْ فى سنين.

وكان الشرقاوى فى طليعة اليسار، حين كتب رسالته  
- القصيدة، مناضلا يسعى إلى تحرير الوطن والمواطن وتحقيق  
العدل الاجتماعى، فارسا من فرسان الكلمة الشعرية التى كانت  
حصنا للحرية، وشاعرا قاده العمل النضالى لتغيير الواقع إلى  
جهد إبداعى مواز أسهم فى تغيير شكل القصيدة، فالشرقاوى  
واحد من أبرز من تحولت على أيديهم القصيدة الرومانسية، فى  
مصر، إلى قصيدة واقعية، ذات محتوى نضالى تقدمى، وشكل  
يناسب هذا المحتوى ويتغير بتغييره.

وكانت بدايته الشعرية قصيدة نشرتها مجلة الرسالة  
(العدد ٦٢١ الصادر فى الثامن والعشرين من مايو ١٩٤٥)  
بعنوان "ضجة الربيع" (جنبا إلى جنب قصيدة عبدالرحمن  
الخميسى "أحلام الجزيرة") سعت إلى الانفلات من هيمنة  
الأصوات الرومانسية العالية فى ذاك الزمان، لتؤكد روح التمرد  
الشعبى الذى يحتاج صمت الكائنات، وانفجار عصارة الحياة فى  
الموت، وذلك فى موازاة الحضور الدامى للمظلومين الذين تبنى  
الشرقاوى قضيتهم، وبخاصة قضية الفلاح الذى يبسط حضوره

على خاتمة القصيدة، على نحو لا يتبقى معه من ضجة الربيع سوى صوت الفلاح الذى يئن من ظلم السنين والظالمين.

ومنذ ذلك الوقت، ولـ "الفلاح" حضور مهيم فى الخطاب الإبداعى لعبد الرحمن الشرقاوى، لا تخلو منه مسرحية أو رواية أو قصيدة، فقد تبنى هذا الخطاب قضية "الفلاح" ونطق باسمه، وأصبحت قرية "الدلاتون" التى ولد فيها الشرقاوى نموذجا لكل القرى المصرية التى عانت من الظلم الاجتماعى السياسى. ومن المؤكد أن هذا الظلم هو الذى قاد الخطاب الإبداعى إلى منحاه اليسارى، وقاد فاعل الخطاب نفسه (الشرقاوى) إلى الاصطدام بالسلطة، طوال الأربعينيات، ومن ثم الاعتقال الذى أفضى إلى كتابة مجموعة من قصائد السجن، مثل "أمسك زفرتك" و "من وراء الأسوار" اللتين كتبتا فى سجن القاهرة (سنة ١٩٤٦) و "نجوى" التى كتبت فى سجن الأجانب فى العام نفسه، وبعدها "أشواق" (سنة ١٩٤٧).

وقد تفجر الخطاب الإبداعى للشرقاوى، شعرا، طوال الأربعينيات، مجسدا أحلام التحرر الجمعى والفردى الذى انعكس على القصيدة، فانتهى بها إلى صيغة الشعر الحر التى كانت موازية لصيغة التحرر الوطنى التى كانت موازية، بدورها، لانقسام العالم بين الدولتين العظميين، الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى، وظهور مبدأ ترومان (مارس ١٩٤٧) الذى كان بداية

القرن الأمريكي والحرب الباردة وعصر الأحلاف العسكرية العالمية الذي بدأ بالناتو وانتهى بحلف بغداد. وكما تبلور هذا الخطاب، شعرا، في تراكيبه الخطابية وإيقاعاته الحماسية وصوره الواقعية ولغته الجماهيرية، من قلب الانتماء التضالي، فإنتاج قصائد من مثل "عزة والرفاق" \* (١٩٥٠) فإنه أعاد ترتيب مجموعة من المواضع الشعرية، ووضع قضية العدل الاجتماعي في صدارة رؤية شعرية جنزية (راديكالية) إلى العالم، وأنزل هذه الرؤية منزلة الإطار المرجعي الإبداعي، خاصة في الإشارة إلى النظام العالمي الجديد الذي أطلق عليه، حينذاك، بداية القرن الأمريكي. وكان ذلك بعد أن ورثت أمريكا، وعملت على أن تترث، الإمبراطوريات الاستعمارية التقليدية، بعد الحرب العالمية الثانية، واستبدلت بعوالم هذه الإمبراطوريات عالما جديدا من التبعية، تعلوه رايات الحرية والديمقراطية .

وكان ذلك سياق الخطاب الذي تولدت من مفرداته قصيدة "خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي ترومان" سلطان العالم الجديد في ذلك الوقت. وقد كتب الشرقاوي

\* مرّة هي ابنة الشرقاوي الأولى، جعلها رمزا للطفولة البرية المتطلعة إلى عالم أفضل بل الأمل في عالم أفضل، في سياق تناعيات الذكريات التضالية التي فجرتها غربة الشاعر في باريس، بحثا عن أفق مغاير، يصفه بقوله:

هل جئت أبحت ما هنا عن شكل تعبير جديد

الشكل؟ إن الشكل تعبير تسميل الروح منه

إننا لا أرى التعبير شيئا غير ما عبرت عنه.

قصيدته عام ١٩٥١، وهو فى باريس، يتأمل المتغيرات الدولية وأصداها فى العالم الثالث، خصوصا موطنه الذى يبدأ من "الدلاتون" وينتهى بكل ما يرادف الإنسانية ، فى شعاراتها المعادية للقوة الجديدة التى سعت، ولا تزال، إلى الهيمنة على العالم بأسره. ونشرت القصيدة للمرة الأولى عام ١٩٥٣ فى كتاب مستقل فى القاهرة، ثم فى بيروت، تحت عنوان "خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان"، وذلك قبل أن تأخذ عنوانها الأخير الذى استقر مع طبعة ١٩٦٨ (وهو: "رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى") ليدل على عمومية النموذج الذى يمثله "الرئيس الأمريكى" بوصفه رمزا لبنية ثابتة من أبنية التسلط الدولى وعلامة عليه.

ومن الطبيعى، والأمر كذلك، أن يغدو التناص الشعري للخطاب السياسى الاجتماعى السائد عنصرا تكوينيا أساسيا فى القصيدة، سواء فى إشارته إلى حركات التحرر الوطنى والنضال الاجتماعى السياسى فى الأوطان المقهورة، فى مناخ الحرب الباردة بين الدولتين العظميين، الحرب التى أحالت العالم إلى كتلتين متصارعتين، تحركت بينهما، وضمنهما، بول العالم الثالث فى بحثها عن الاستقلال، هذا المناخ هو ما تومئ إليه القصيدة، وتدل عليه دلالات متعددة المستويات، سواء فى إشارتها إلى "كوريا" و "فيتنام" و "اليونان" و "مدريد" و "روما"

و"غرب أوروبا" و"إيران"، أو إشارتها إلى "مصر" و "بترول أرض  
النبي" و "النقطة الرابعة"، أو إلى "الكومنترن" و "البلشفيك"،  
بالإضافة إلى اتهامات العمالة، والخيانة، وقلب النظام، والإلحاد،  
واضطناع الفتن، وأخيرا الإشارة إلى أحلام الكادحين بالمساواة  
والعدل والحرية ومستقبل الأطفال الذين هم بسمه الغد الفتى  
واهب الحياة.

وتتسم القصيدة بأمرين، من منظور علاقات هذا التناص،  
يرتبطان بطولها الذي كان فاتحة لقصائد لاحقة في السياق  
القومي لقصائد التحرر الوطني والعدالة الاجتماعية، وأفكر بوجه  
خاص في قصائد السياب اللاحقة، من مثل "فجر السلام"  
و"الأسلحة والأطفال" (١٩٥٤).

أما الأمر الأول فهو أن القصيدة تصوغ خطابها من وجهة  
نظر مثقف لا يتخلى عن جذوره الأولى بوصفه فلاحا مصرية،  
ينتمى إلى قرية "اللاتون" التي تشير إليها القصيدة على سبيل  
التضمين، والتي تتحول إلى علامة على انحياز الوعي الطبقي لهذا  
المثقف الذي يبدأ من قضية الفلاح، ولا يكف عن الإشارة إليه في  
المستويات المتعددة للقصيدة. وذلك أمر ينطوي على دلالة البعد  
العام الذي لا تصوغه القصيدة إلا من خلال البعد الخاص.  
والمعنى الإنساني الذي لا ينطقه خطاب القصيدة إلا بواسطة  
المعنى المحلي.

وتكشف هذه الدلالة عن الأمر الثاني الذي تتسم به القصيدة، من حيث استغلالها عناصر خاصة من السيرة الذاتية لصاحبها، في مرحلة الطفولة والشباب الباكر، لتبرز التكوين العام والنظرة المائزة لمثقف العالم الثالث، أعنى رؤية العالم التي تنطقها هذه الأسطر:

ولدت لعشرين عام مضت على مطلع القرن يا سيدى،  
وقد فرغ العالم المستجير من الحرب، ثم مضى آمنا  
يوزع أسواقه الباقيات،  
ويهبأ بالموت والتضحيات،  
وبالذكريات.

وقامت شعوب تهز الظلام بمشرق أحلامها الهائلة،  
وتعلمى على خربات الفساد بناء مدينتنا الفاضله،  
فلما بدأت أعى ما يقال رأيتهم يملأون الطريق،  
تهز القووس ركود الحقول وتغلى بما تحويه العروق،  
وكانوا يقولون : " يحيا الوطن "

حفاة يهزون ربيع الحياة ويستدلعون شراع الزمن.  
وساءلت أُمى عما هناك «وماذا دعى القرية الساكنه»  
فقلت : بنى هم الإنجليزُ يثيرون أيامنا الآمنة  
وقد أخذوا كلَّ غلاتنا .. وقد نَضَبَ الماءُ فى الساقية  
ولم يبقَ شىءٌ على حاله سوى حسرةٍ مرَّةٍ باقية  
\* \* \*

على دعاة الصروب، والشعوب المقهورة على الاستعمار والإمبريالية. وليس من الضروري أن نسأل عن نهاية هذا الإيمان، بعد أكثر من نصف قرن على كتابة القصيدة، فالمهم أن ثلثت الانتباه إلى ما اقترنت به نبرة التفاؤل من سخرية، ناوشت جبروت ذلك الرئيس الأمريكي الذى بدأ، فى ذلك الزمان، سلطان العالم الوحشى الذى يهدد الأطفال بالخطر.

وتستهل القصيدة أبياتها بهذه السخرية التى تتبنى على المفارقة الناتجة عن الجمع بين سبب ونتيجة مناقضة له كل المناقضة، مؤكدة بذلك علاقة غير متوقعة تفضى إلى زعزعة صورة المتحدث عنه فى الأذهان، وذلك فى خطاب يدبغ نفسه بالانتساب إلى العلم الذى يستلزم تصديق المتلقى، أعنى التصديق الذى تصحبه بسمة الأسى الساخرة التى تولدها أبيات من مثل:

وأعلم أنك تهوى الزهور،

فتنشد ألوانها فى الدماء.

وأعلم أنك تهوى العطور،

فتنشر - فى الوحل - دود الخيانة.

وليس هذا هو الشكل الوحيد من أشكال السخرية فى القصيدة التى لا تكف عن مناوشة "إله الزمان الجديد" بعدد من الوسائل البلاغية التى تستحق تأملا خاصا فى ذاتها، خصوصا

على مستوى علاقة إله الزمان الجديد بحكام العالم الثالث على  
النحو الذى تصوغه القصيدة فى عبارات من قبيل:  
وإن كنت يا سيدى لم أمت ومازلت أدفع أيامية  
فما ذاك - والموت - إلا لأن حبال مشانقنا بالية  
لكثرة ما شنت من حقوق، وتشنق من رغبات الوطن.

ولا تتفصل الإشارة إلى السخرية، فى هذا المقام، عن الخصائص  
الأساسية الأخرى التى انطوت عليها القصيدة، وصنعت لها  
مكانة متميزة، فى تاريخ الشعر الحر.

وترتبط أولى هذه الخصائص بفاعل الخطاب فى  
القصيدة، ضمير المتكلم الذى يومئ إلى نموذج شاعر من نوع  
جديد، شاعر لم يهبط الأرض كالشعاع السنى، بعضا ساحر  
وقلب نبى، وإنما يصعد من وسط ملايين الكانحين، وينهض من  
زنازين المعتقلات. قدمه مغروسة فى طين القرية، ووعيه منحاز  
إلى الباحثين عن العدل فى الدنيا كلها. واحد من البسطاء الذين  
ينطق باسمهم، ويجسدهم بحضوره الإنسانى العادى، الواقعى،  
العفوى، الحضور الذى يبدأ بتفتح العين على مأساة "الأرض" فى  
القرية، ويتغير بوعى المدينة، ويكتمل بإدراك المعنى الإنسانى فى  
خوف آباء العالم على أطفالهم من ذلك الإله الوثنى الجديد الذى  
يضمخ لحيته بالدماء وترقصه صرخات المحتضر.



قد نلمح فى بعض خطاب هذا النموذج الشاعر الذى تنطقه " رسالة من أب مصرى" بقايا إيقاعات "إرادة الحياة" فى شعر الشابى، ترجّعه تفاعيل بحر المتقارب الواحد فى القصيدتين، لكن يظل الحضور المهيمن للأب المصرى هو الحضور الذى تحول، بعد ذلك، إلى عنصر من عناصر نموذج الشاعر الذى اختفى وراء قناع الحلاج، فى شعر صلاح عبد الصبور، فى المونولوج الشهير:

أنا رجل من غمار الموالى، فقير الأرومة والمتبت  
فلا حسبي ينتمى للسماء، ولا رفعتنى لها ثروتى  
ولدت كآلاف من يولدون، بآلاف أيام هذا الوجود  
لأن فقيرا - بذات مساء - سعى نحو حضن فقيره  
وأطفأ فيه مراة أيامه القاسية.

حيث تتشابه المكونات الخطابية، فى مستوى من مستويات مدلولات السيرة الشخصية، وبوالها المرتبطة بتكون النموذج وتحولات وعيه فضلا عن التقارب الإيقاعى المتدافع للتفعيلة نفسها.

ويلزم عن هذه الخاصية مستويات لغوية متعددة للخطاب، تنطوى على تدمير متعمد للهالة الرومانسية للخطاب الشعرى السابق عليها والمعاصر لها، وتأسيس نوع جديد من الخطاب الذى يبنى نفسه بلغة الحياة اليومية، لا يفارقها إلا فى درجة

الإيقاع والمجاز اللذين يبقيان عليه صفة الشعرية. هذا الخطاب يتميز بمعجمه الذى هو نوع من التناص السياسى الاجتماعى لعصره، يحمل من عناصر الحضور اللغوى ما يدل على عناصر غياب، تكشف عنها نوال: المساواة، النظام، البلشفيك، الكومنترن. ويتضمن من الصيغ ما كان شعارات سياسية وهتافات حماسية فى ذلك العصر. ويحتوى على تراكيب مقصود بها إلغاء الهوية الفاصلة بين لغة الشعر ولغة الواقع، وذلك فى محاولة سابقة، بالتأكيد، على محاولة صلاح عبد الصبور التى أثارت ضجة حين كتب :

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش،

فشرت شايا فى الطريق،

ورفتت نعلى،

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق،

قل ساعة أو ساعتين،

قل عشرة أو عشرين.

فالأصل فى محاولة صلاح عبد الصبور ليس ت ، س.

إليوت وحده، وإنما الشرقاوى الذى قرأ صلاح وجيله فى "رسالته" ما حطم هالة المعجم الشعرى واللغة الشعرية. فى خطاب من قبيل :

وقال الرفاق : «ألا قل بربك ما هذه القاهرة»

وكيف تسير عليها الحياة ويمشى الصباح بها والمساء  
وكيف إذا غربت شمسها تضاء المصابيح أم لا تضاء؟  
وكيف الشوارع؟ هل من زجاج؟ وكيف يقوم عليها البناء؟  
فقلت لهم: قد رأيت القصور!  
: " : : القصور؟؟ وما هذه؟ فإننا لنجهلها يا ولد؟  
فقلت: اسمعوا يا عيال .. اسمعوا .. القصر دار بحجم البلد،  
فحكوا القفا وهو يعجبون،  
ومدوا رقابهمو سائلين،  
وهم خائفون،  
وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور؟  
وهل كنت تمشى بجانب القصور؟  
ألم يركبوك؟  
ألم يخنقوك؟  
فقلت لهم: إن أهل القصور أناس .. سوى أنهم..  
- مثلنا؟  
وظلوا يضجون حولي: أناس؟ أنس هم؟ أهو مثلنا؟!  
فقلت لهم: إن أهل القصور أناس .. سوى أنهم .. غيرنا  
ويكشف هذا التحطيم المتعمد للشعرية، في جلالها  
المتعالى، عن بعد آخر من الأبعاد التي أزاحت بها قصيدة

الشرقاوى الغلالة الساحرة التى أضفتها قصائد شعراء الرومانسية العربية على القرية، منذ أن كتب محمود حسن إسماعيل "أغاني الكوخ" عام ١٩٣٥ . وتضعنا "رسالة الأب المصرى" فى مواجهة القرية الواقعية، غير الحاملة، قرية الحفاة، الذباب، الجوع، الجهل، المرض. وتبرز التناقض بينها والمدسنة، على مستويات الوعى والعلاقات، فتكشف عن دلالات متعددة من التخلف الذى يؤكد سيطرة أمثال "الرئيس الأمريكى" على أمثال "الأب المصرى". وقد انسرب التعارض بين القرية والمدينة، من قصيدة الشرقاوى إلى وعى الجيل التالى المتأثر به، وتجلى حتى فى ثنائية المدينة والقرية التى لم تخل منها قصائد أحمد عبد المعطى حجازى التى ضمها ديوانه الأول، أعنى القصائد التى تبدو فيها القاهرة "مدينة بلا قلب" فى عيني القروى الذى لا يعرف طريقه إلى "السيدة" .

وترتبط آخر الخصائص الأساسية فى القصيدة بموضوعها الذى لا ينفصل عن شكلها، ويصلها بصانعها وصل العام بالخاص، والذاتى بالموضوعى، والفاعل بالمفعول، فتتحول القصيدة إلى وسيلة من وسائل التعرف التى تجتلى بها الأنا المبدعة حضورها فى مرآة تاريخها الفردى والجمعى، خاصة حين تستدعى من ماضيها ما يبرر نبذة خطابها الحاضر ويكشف عنه. وتتبنى القصيدة على أزواج تتصل وصل النقائض والأشباه

فى بنية إيقاعية متدافعة، بنية تقابل بين الماضى والحاضر، الأنا و الآخر، الجالدين والضحايا، الدماء والزهور، الحرية والسجن، حجب المعرفة وكشفها، القرية والمدينة، الوعى الزائف والوعى الممكن، الأب المصرى والرئيس الأمريكى. ولا تتخذ هذه البنية إيقاعا واحدا فى سرعته، وإنما يتغير الإيقاع، رغم وحدة التفعيلة العروضية، نتيجة تغير علاقات الأطراف الثنائية التى تنطوى عليها القصيدة، وذلك بالكيفية نفسها التى تتغير بها مستويات الخطاب اللغوى وعلاقاته المجازية المتحولة.

هذه الثنائية التى تجمع بين مجاورة الأشباه والأضداد لا تفارق التوتر الذى يميز العلاقة بين الأطراف، التوتر الذى يولد عنصر الدرامية التى ينبئ بها الخطاب، فالقصيدة كلها مونولوج متصل، منقطع أحيانا، يتوجه إلى مُخَاطَب مباشر فاعل فى كل التحولات السياقية للقصيدة، لأنه جزء من موضوعها. يوازيه فى الأهمية مُخَاطَب آخر غير مباشر، هو القارئ المضمر الذى يتوجه إليه الخطاب بالرسالة الإيديولوجية للقصيدة. ويتخلل المونولوج وقفات حوارية، هى اللحظات التى تستعيد الأنا، سواء فى علاقتها بالأشباه الذين ارتبطت بهم، أو علاقتها بالنقائض الذين تسعى إلى التمرد عليهم. وبلك لحظات تتضمن تعدد الأصوات المتوازية، المتناقضة، المتصارعة، فى بنية التوتر ثنائى الأطراف، البنية التى سرعان ما حملت الشرقاوى إلى قالب المسرح

الشعري الذي اكتملت بدايته مع "مأساة جميلة" (١٩٦٢) التي جاءت بعدها مسرحية "الفتى مهران" (١٩٦٦) و "تمثال الحرية" (١٩٦٧) وبعدها "وطنى عكا" (١٩٦٩) و "الحسين ثائرا" و "الحسين شهيدا" (١٩٦٩) و "النسر الأحمر" (١٩٧٦) و "أحمد عرابي زعيم الفلاحين" (١٩٨٢) التي عاد بها الشرقاوى إلى ما بدأ به إبداعه، وهو قضية الفلاح، فى حلمه الإنسانى بالحرية والعدل.

قد تجد الأجيال الجديدة فى قصيدة الشرقاوى "رسالة من أب مصرى" نوعا من الخطابية الزاعقة، وقدرا من الخط الانفعالى بين السياسى والجمالى على حساب القيمة الشعرية، خاصة فى أزمنة الحداثة وما بعد الحداثة التى نحيها وتحدث عنها، فى هذا العصر الذى يتميز بالتحويلات المتسارعة للعالم المعاصرة بإنجازاتها المتلاحقة. ولكن تبقى فى "الرسالة" فضلا عن شكلها الذى برع فى تكراره الشرقاوى، واختص به فى كتابته - دلالتها على محاولة صياغة خطاب شعري غير مفارق لهموم البشر البسطاء، فى الواقع المطحون، المقموع، ودلالتها على حلمنا المتكرر بالحرية والعدل. الحلم الذى لا يزال يفرض نفسه على العصر الذى نعيش فيه، والذى يرينا كوارث نظامه العالمى الجديد، والآثار المدمرة لصعود دولته الكبرى التى تحاول فرض هيمنتها على الكون كله، والحضور البارز لسلطان

إمبراطور العالم الجديد الذى لا نملك، فى حضرة هيمنته على  
مصائر الوطن العربى الكبير، سوى أن نردد كلمات الأب  
المصرى، فى قصيدة الشرقاوى، حين قال منذ أكثر من نصف  
قرن، للرئيس الأمريكى:

بمجدك ما قصر التابعون،

فهم مخلصون،

وهم لا ينون ولا يهدأون





## صورة الشاعر الحديث

لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو ييصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل، والحق أن أغلب الشعراء العظام كانوا، طوال القرون، أنماطا من القديس يوحنا، من دانتي إلى شكسبير، إلى غوته، إلى ت.إس. إليوت وإيديث ستويل.

تلك كانت كلمات بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) التي استهل بها الأمسية الشعرية التي ألقى فيها مختارات من شعره. وكان ذلك في صيف عام ١٩٥٧، حين دعتته مجلة "شعر" (١٩٥٧-١٩٧٠) من بغداد إلى بيروت لإحياء هذه الأمسية. وكانت المجلة الوليدة التي رأس تحريرها يوسف الخال قد فتحت صفحاتها للسياب بوصفه واحدا من ألمع شعراء حركة الشعر الجديدة. وكانت مجلة "الآداب" التي صدرت عام ١٩٥٣ قد حملت أصوات هذه الحركة إلى كل الأقطار العربية المهتمة بالشعر. وأكدت صوت السياب الذي أخذ يلتفت الأنظار إليه منذ أن نشر

ديوانه "أساطير" في مدينة النجف العراقية سنة ١٩٥٠، وأتبعه بقصائده الأولى الطويلة "حفار القبور" (بغداد ١٩٥٢) و"الموس العمياء" و"الأسلحة والأطفال" (بغداد ١٩٥٤). وأصبح واحدا من أقطاب الحركة الشعرية الجديدة على صفحات مجلة "الآداب" التي نافستها مجلة "شعر" بعد أربع سنوات، لكن في اتجاه أكثر جذرية في حديثه، وأكثر تجريدا في محتواه الإنساني الذي بدأ في ذلك الوقت موازيا، إن لم يكن مناقضا، للاتجاه القومي الحداثي في عداوته للاستعمار، وهو الاتجاه الذي تبنته "الآداب" وصدرت عنه. وبعد أن تعرف القراء العرب شعر السياب في "الآداب" وطالعوا قصائده ومعاركه مع أقرانه، خاصة البياتي وصلاح عبدالصبور، ظهرت مجلة "شعر" التي عملت على استقطاب الشعراء الذين رأَت فيهم نزوعا إلى الحداثة وميلا إليها، وعلى رأسهم السياب الذي نشرت له في عددها الثاني (نيسان ١٩٥٧) قصيدته "النهر والموت"، وهي القصيدة التي ضمها ديوانه "أنشودة المطر" الذي صدر عام ١٩٦٠ عن دار مجلة "شعر" التي أحسبها وجهت الدعوة إلى السياب لزيارة بيروت مع نشرها أولى قصائده في نيسان ١٩٥٧ .

وعندما ظهر العدد الثالث من المجلة (تموز ١٩٥٧) كان يحمل في الصدرة قصيدة أنونيس "البعث والرماد" تليها قصيدة بدر شاكر السياب "المسيح بعد الصلب" التي استمتع إليها

جمهورية الكبير للمرة الأولى في المنتدى الكبير بالجامعة الأمريكية، في الأمسية التي أقامتها مجلة "شعر" في بيروت، نزوة لاحتفائها اللافت بالشاعر طوال عشرة أيام، الاحتفاء الذي رددت أصداؤه محطة الإذاعة اللبنانية، وجريدتا "النهار" و"الجريدة". وكانت الأمسية الشعرية خاتمة توّجت ذلك الاحتفاء الذي هدفت به مجلة "شعر" ونذوتها الأسبوعية (خميس مجلة شعر) إلى تأدية جانب من رسالتها في تعريف شعراء العالم العربي بعضهم إلى بعض، وشد أواصر الألفة بينهم، من أجل نهضة الشعر العربي نحو مستقبل لائق، تصورته المجلة وخطت له، وسعت إلى تأسيس عصابة طليعية تعمل على تحقيقه.

وقد سرد العدد الثالث من المجلة، في قسمه الأخير-أخبار وقضايا - أنباء زيارة السياب إلى بيروت، ونشر الكلمة التي قدم بها السياب للمختارات الشعرية التي ألقاها والتي صاغ فيها تلك الصورة النثرية اللافتة للشاعر الحديث، ذلك القديس الذي تفترس عينيه رؤياه التي يتجلى فيها العالم أخطبوطا هائلا من الخطايا والآثام. ولم تكن هذه الصورة تجسيدا لوعي السياب بموقفه من عصره فحسب، وإنما كانت تجسيدا لوعيه بدور الشعر عموما، طوال القرون، من قبل دانتي وشكسبير وجوته وبيدات.إس. إليوت وإيديث ستويل. ويمضي السياب في تقديمه النثري لأمسيته الشعرية في تحديد تصوره لدور الشعر، موضحا أن

تفسير الحياة وتغييرها، بقصد تحسينها ، هما أهم أغراض الشعر وأهدافه طوال أجيال عديدة، وأن الشعراء حاولوا، أحيانا، أن يخلصوا من هذا الواجب الضخم الملقى على أكتافهم، لكن محاولاتهم تلك لم يكتب لها (وإن يكتب لها فيما يزيد السياب تأكيدا) النجاح والاستمرار. ولذلك تهاوت مدارس وحركات شعرية بكاملها، غير مخلفة سوى شاعر هنا أو شاعر هناك، لهما من القيمة التاريخية أكثر مما لهما من القيمة الفنية، لا شئ إلا لأن الشعراء يظلون، دائما، مسؤولين عن تفسير العالم وتغييره، وأنهم عندما يتخلون عن أداء هذا الدور يتخلون عن معنى وجودهم وسر تميزهم، فهم رسل الإنسانية المتابعة، وصائغو الرؤى التى ينبعكس فيها العالم فيغدو قابلا للفهم (التفسير) والتحول (التغيير).

ومن الواضح أن السياب استعار كلمتى "التفسير والتغيير" من معجمه الماركسى القديم، حيث الجملة الشهيرة لماركس عن الفلسفة التى اكتفت بتفسير العالم والتى أصبح عليها أن تقوم بتغييره، وهى استعارة طبيعية مبعثها العلاقة المتبادلة بين الشعر والفلسفة عبر العصور. ولكن نوال المعجم الماركسى القديم تتداح فى سياق من الأفكار المغايرة التى كانت تناسب الحداثة الليبرالية التى انطوت عليها جماعة مجلة "شعر" فى الخمسينيات، وهى حداثة كانت تؤكد إلى أبعد حد الحرية

الفردية فى مستوياتها المتعددة، بالقدر الذى تؤكد القدرة الإبداعية الخلقة للشاعر فى تغيير العالم، وذلك ضمن دعوتها إلى فرد جديد يتحرر من كل أشكال التسلط والقمع والشمولية الموجودة فى الواقع، وكذلك دعوتها إلى مبدع جديد يهدم الدنيا لينبئها، ويؤسس ثورة من تفتح الذات الفردية وانطلاقها وحضورها الذى لا يكتمل معناه دون معنى أسطورة الولادة الجديدة والخلق المتجدد للعالم بواسطة المبدع الفرد.

ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن يصدر العدد الأول من مجلة "شعر" (كانون الثانى ١٩٥٧) حاملا فى صدره تأسيسا نظريا للشاعر الأمريكى أرشيبالد ماكليش Archibald Macleish (١٨٩٢-١٩٨٢) عن علاقة الشعر بالحياة، تأسيسا بدا أنه الإطار المرجعى القيمى الذى استندت إليه المجلة فى تحديد مهمتها وهويتها. ويؤكد ماكليش، فى هذا التأسيس الذى ترجمه يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧) فيما يبدو، أن الشعر وسيلة المعرفة التى ستظل الأداة الوحيدة التى يستطيع الإنسان بها أن يدرك اختباره فيعرف نفسه، من حيث هو فرد، ومن حيث هو شخص، ومن حيث هو كائن وحيد، واثق ومضطر إلى الوثوق بما يجابهه بنفسه، فالشعر، وحده، يستطيع السماح لهذا الإنسان الفرد بالدخول، مباشرة، من حيث هو إنسان، إلى الاختبار الفردى للحياة. ويمضى ماكليش محددًا الجوهر الدائم للأزمة

المتغيرة في العالم بأنه: مشكلة الكائن الإنساني للفرد في عالم يزداد تقولياً، ويرى أن خطورة الشعور وأهميته تزداد في هذا العالم بحكم الضرورة، خاصة عند أولئك الذين يؤمنون ويأملون ببقاء المجتمع القائم على الحياة الفردية، أي على الحياة، لأنه لا حياة سوى الحياة الفردية. وكان ذلك يعنى أن الأساس الجوهرى لبقاء المجتمع هو الإدراك الدائم لصحة العلاقة الشخصية المباشرة مع الحياة ومع الاختبار: حياة الإنسان واختباره الخاصان به، فهي العلاقة التى تتوقف عليها الفردية الحققة. ومالم تكن مدركات الإنسان خاصة به، ومتصلة باختباره للحياة، فلن يستطيع أن تكون له حياة إلا عن طريق سواه، ولن يملك الإنسان نفسه عندئذ، بل أن تكون له نفس بحال.

كان هذا التأسيس المسوس بالنزعة الفردية إعلاناً عن هوية مجلة "شعر" وتمييزاً لها عن غيرها من المجلات، خاصة مجلة "الآداب" التى كانت مستغرقة فى نزوعها القومى، داعية إليه، فى حماسة دعوتها إلى "الالتزام" بالقضايا القومية الكبرى، بوصفه - أى الالتزام - مهمة وجود لمستقبل من التحرر القومى، يفرض نفسه على الشعر بخاصة، والأدب بعامة، تأكيداً لدور الإبداع فى معركة الوجود العربى وتحرير أقطاره من الاستعمار القديم والجديد. ويبدو أن هذه الدعوة كانت المقصودة، على نحو غير مباشر، بالجملة الختامية فى تأسيس ماكليش التى تقول:

ليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر، في زمن كزمننا، كتابة الشعر "السياسي" أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم ويمستلزمات فنهم، مدركين أنه بواسطة الفن، وحده، لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي، وقد تفعل ذلك في المستقبل. وذلك قول طبيعي من الناقد الذي حفظ له الكثيرون جملته الشهيرة: على القصيدة أن توجد لا أن تعنى.

وكان على السياب، في سياق هذا التأسيس، أن ينطق مايتناسب معه ولايتنافر وإياه، حتى لايصدم أولئك الذين وجّهوا إليه الدعوة، واحتفوا به الاحتفاء الذي ترك فيه أثرا لاقتنا، فأكّد حضور القصيدة - الرؤيا بوصفها الاختيار الفردي الحي الحياة، وحضور الشاعر الرائي بوصفه الاختيار الشخصي للقديس الذي تفتّرس عينيه رؤياه. واعتمد السياب، واعيا أو غير واع، على فاعلية التناص التي تطلق تداعيات الدال الذي ينطقه اسم القديس يوحنا المعمدان، بوصفه صوتا صارخا في البرية، ووجودا فرديا مناقضا لوجود المجموع الضال، وحضورا هو الحضور الاستهلاكي. للمخلص المنقذ الذي يمتلك القدرة على تغيير الفصول، والذي يقع من الجماعة موقع من يفتديها، ويمارس طقس خلاصها بإبداعه وحياته على السواء، فهو صورة أخرى من النماذج العتيقة للبعث والولادة الجديدة. بعبارة أخرى،

كان على السياب، في سياق هذا التأسيس، أن يعلن أسطورة الشاعر الحديث، قديس الرؤى الذى يمتلك معرفة التفسير وقدرة التغيير.

هكذا، نطق السياب، نثرا وشعرا، ما أشبع توقع الذين قاموا بدعوته من بغداد إلى بيروت، فانتقل من صورة الشاعر - القديس إلى لوازمها الحداثية فى تقديمه النثرى، أعنى الرؤيا (الفردية) التى تقترب العينين بالهول الكونى. واستبدل بالخطاب القومى خطابا إنسانيا عاما، وينموذج الشاعر التقديمى النضالى نموذج الشاعر التموزى، وقد يسرّ عليه ذلك خلافا مع رفاهه القدامى فى الحزب الشيوعى العراقى وانفصاله عنهم من ناحية، وانطلاقه فى أفق جديد قاده إليه جبرا إبراهيم جبرا (١٩٩٤-١٩٢٠) الذى هداه إلى قراءة ما كتبه جيمس فريزر James Frazer (١٨٥٤-١٩٤١) فى كتابه "الفنن الذهبى" عن أونيس، وهو الجزء الذى ترجمه جبرا (عن فصلين من المجلد الرابع) ونشره - أولا - فى العدد اليتيم من مجلة "الفصول الأربعة" الذى أصدره بلند الحيدرى (١٩٩٦-١٩٢٦) فى خريف ١٩٥٤ فى بغداد، ونشره - ثانيا - بالعنوان نفسه فى بيروت عام ١٩٥٧ وهو العام الذى صدرت فيه مجلة "شعر"، وكان هذا الجزء المترجم البداية الكاشفة لتعرف السياب أسطورة الولادة الجديدة التى وجد فيها خلاصه الإبداعى (وربما الحياتى) بالقدر الذى وجد فى نماذجها العتيقة - تموز، أونيس، بعل،



أزوريس، فينيقي، المسيح - ملامح قناعه الشعري وبداية أسطورة الشاعر الحديث في الوقت نفسه.

أما الملامح فلم تكن بعيدة عن صورة القديس يوحنا الذي كان يعرف أن موته بعث، وموته انتصار، بالمعنى الذي اختتم به السياب قصيدة "النهر والموت" بجملة: "إن موتى انتصار". وهي القصيدة التي استهل بها علاقته بمجلة "شعر" في عددها الثاني (نيسان ١٩٥٧). أما الأسطورة فقد جسّدت قصيدة "المسيح بعد الصلب" التي ألقاها السياب في أمسيته الشعرية، وهي قصيدة قناع يختفى الشاعر وراء نموذجها العتيق لا ليؤكد حضور العالم بعيداً عنه بل ليؤكد حضوره في العالم، من حيث هو مركز له، بوصفه مصدر تفسيره وطاقة تغييره. أعنى بوصفه شعيرة من شعائر الولادة الجديدة التي تبدأ بالموت لتنتهي بالحياة، في دورة كونية من دورات الجذب والخصب، وفي لحظة بينية من لحظات أسطورة الولادة الجديدة التي تمتد كخيوط من النور بين الصباح والدجى، في سماء الشتاء الحزينة، أو كخيوط من الأمل يصل بين الرماد والورد، حيث ينبثق السؤال:

أهو بمتّ، أهو موت، أهي ناراً أم رماداً؟

ولكن اللحظة البينية التي سيطرت على وعي السياب، وهو يصوغ صورة الشاعر الحديث وأسطورته، كانت لحظة مشدودة إلى طرفها السالب أكثر من طرفها الموجب، ذلك على الرغم من

المناخ القومى المتفائل الذى تولدت فيه مجلة "شعر" نقيضا لتياره السائد، فقد أصدرت المجلة عددها الأول فى مطالع ١٩٥٧، فى نزوة التيار الصاعد للقومية العربية، ودعوة عدم الانحياز، واتجاه الاتحاد السوفيتى إلى دعم حركات التحرر فى العالم الثالث، وعودة الحكم المدنى إلى سوريا، وطرد جلوب باشا من قيادة الجيش الأردنى، واستقلال السودان وتونس والمغرب، وقشل العدوان الثلاثى على مصر عبدالناصر الذى أصبح الرمز الصاعد للتحرر القومى، واستقالة إيدن، وتعديل أمريكا مبدأ أيزنهاور لإجبار إسرائيل على الانسحاب من سيناء تمهيدا لإعادة فتح قناة السويس للملاحة العالمية.

فى هذا المناخ المتفائل، كان السياب يتحدث فى تقديمه لأمسيته الشعرية عن عالم يفترسه أخطبوط من الخطايا والآثام، ويتحد مع قديس الرؤى الذى هو صوت صارخ فى البرية، وذلك كله استجابة إلى التأسيس النظرى الذى استهلته به مجلة "شعر" عددها الأول، حين تحدثت عن مشكلة الكائن الإنسانى. الفردى فى عالم يزداد تقولبا، واستجابة إلى ظروفه الخاصة المرتبطة بالاصطدام بالرفاق القدامى من الحزب الشيوعى العراقى، ناهيك عن الصدام بسلطة الدولة الهاشمية فى العراق قبل الإطاحة بها فى يوليو ١٩٥٨ .

وأحسب أن هذه الاستجابة المتعددة الأطراف كانت  
مسؤولة عن النظرة المتشائمة في حديث السياب عن وضع  
الشاعر في العالم المعاصر، وعن الدوافع التي أفضت إلى  
التشبيه الذي أدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد، وأسقط المصير  
الفاجع للقديس يوحنا المعمدان على الشاعر الحديث، في منطقة  
الفداء التي لا يتطهر فيها العالم من خطاياهم إلا بمعمدانية الدم  
التي هي الوجه الآخر من رمزية الصلب. وقد أضاف السياب ما  
كشف دلالة التشبيه عندما أكد أننا نعيش في عالم قاتم كائن  
الكابوس المرعب، ووصل بين الوضع الكابوسي للعالم والرؤيا  
الشعرية التي تجسده، ولكن على النحو الذي جعل من الرؤيا  
انعكاساً مرأوياً بمعنى من المعاني لما تجسده، فأصبحت  
القصيدية أيقونة الكابوس المرعب للعالم القاتم، ورمزها موازاة  
تحاكي هوله الأكبر.

وأعلن السياب ذلك صراحة بقوله إنه إذا كان الشعر  
انعكاساً من الحياة فلا بد له من أن يكون قاتماً مرعباً، لأنه  
يكشف للروح أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايا السبع التي  
تطبق على الروح وتوشك أن تخنقه. ويعنى ذلك تحويل حضور  
القصيدية إلى مرآة يرى فيها العالم وجهه فيكتشف بشاعة قبحه،  
بما يقضى به إلى التحول، كما لو كانت القصيدية درع برسبيوس  
Perseus الذي يواجه به المينوزا Medusa التي تشلها صورتها

المنعكسة على صفحة الدرع، فتتوقف قدراتها التدميرية، ويتفتح  
الأمَل في نجاة برسيوس من الموت، ويتحقق خلاص العالم. إن  
الحياة مستمرة فيما يقول السياب، ومادام الشعر موجودا  
والشاعر حاضرا، فإن الأمَل في الخلاص باقٍ مابقيت الحياة،  
يبدأ من المستوى الروحي الذي يجعل الشعر وجها من أوجه  
البعث، وينتهي بالوجود المتعين الذي يمارس فيه الشاعر معجزة  
القديس المعمداني وتضحيتة الأسطورية.

ويزيد السياب هذه النظرة تفصيلا حين يربط بين الشعر  
والديانات القديمة من ناحية، والشعر والأسطورة من ناحية ثانية،  
فيذهب إلى أن الشعر كان توأم المعتقدات البدائية القديمة، تبادل  
معها الأنوار والمكانة، وأخذ منها كما أعطى لها، وكان مثلها  
وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها  
الغامضة: لاسترضاء القوى المجهولة وترويضها من جهة، وتنظيم  
العلاقات بين البشر من جهة ثانية، وتأسيس العلاقات بين البشر  
وهذه القوى من جهة أخيرة. ولذلك كان الشاعر مفردا بصيغة  
الجمع التي انطوت على الساحر والشامان والعراف والملمهم  
والمفتدى، باختصار المنتقذ المُخلّص الذي تقترس عينيه رؤياه.  
وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة في المعتقدات البدائية  
تلاشت في الشعر، فنحن لانقرأ الشعر بحثا عن منفعة مادية، بل  
بحثا عن غاية نبيلة هي الوجه الآخر من الوسيلة التي تؤدي  
طقس الولادة الجديدة التي يغتنى بها الوجود.

ولا فارق فى ممارسة هذا الطقس بين الشعر والأسطورة، ذلك لأن الحاجة إلى الأسطورة لم تكن ماسة كما هى اليوم فيما يقول السياب، فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه، والكلمة العليا للمادة لا الروح، والأشياء التى يلون بها الشاعر تتحطم واحدة إثر الأخرى، وام يعد أمام الشاعر سوى العودة إلى الأساطير التى لاتزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من العالم الذى يحكمه منطق الذهب والحديد، فضلا عن أنها تتطوى على قدرة تفسير العالم وتغييره، بما تحمله من أبعاد كونية تجاوز الزمن المحدد فى انطباقها على كل زمن. ولكن الشاعر ليس مطالباً بالإفادة من الأساطير القديمة فحسب، أو استعادة نورها الروحي فى الحياة، إن عليه، فضلا عن ذلك، وفى موازاة ذلك، وربما قبل ذلك، خلق أساطير جديدة، تسهم فى ثورة الولادة الجديدة للكون. وأحسب أن أهم هذه الأساطير هى أسطورة الشاعر نفسه، قديس الرؤى الذى يتحول إلى "تموز" جديد، يمارس شعائر الموت والحياة، البعث والولادة، كأنه يوحنا المعمدان الذى جعل منه السياب صورة دالة على حضور الشاعر الحديث، وقناعا نثرىا شبيها بقناع "المسيح بعد الصلب" فى القصيدة التى أصبحت دالة على مهمة الشاعر ووجوده.



## أسطورة الشاعر الحديث

حين نقرأ قصيدة "المسيح بعد الصلب" ونضعها في سياقها من شعر السياب، وعلاقات المجاورة التي دخلت فيها حين نشرت في العدد الثالث من مجلة "شعر" (تموز ١٩٥٧) بعد قصيدة أدونيس "البعث والرماد"، فضلا عن العلاقات التي وصلتها بغيرها من القصائد متمائلة الدلالة، نجد أنها قصيدة تتحدث عن أسطورة الشاعر الحديث التي تتعمد على أسطورة البعث وتتقاطع معها. القصيدة، في مجراها الأول، تجسيد لأسطورة العالم الذي يتحول ما بين الموت والميلاد، الغروب والشروق، الموت والقيامة، العالم الذي يمر تحوُّله بدورة هي نفسها دورة المنتقذ المُخلَّص، البطل الإله الوثني (تموز، أدونيس، بعل، أوزيريس، فينيقي) أو البطل شبه الإله الوثني الذي يتخذ في القصيدة اسم "المسيح"، وذلك بالمعنى الذي يسقط الدورة الثانية على الأولى، ويجعل من دورة المنتقذ المُخلَّص تجسيدياً رمزياً لدورة الحياة، وتفسيراً شعائرياً لتحولاتها ما بين الرماد والورد.

وسواء أطلقنا على دورة المُخلَّص اسم الأسطورة التعليلية أو التفسيرية، أو رددناها إلى علم البدائي الذي يتفهم به العالم ويسيطر عليه، فإن البعد التعليلي للدورة ينطوي على دلالة السحر

التمثيلي الذي ينتقل من أداء الشعيرة إلى حركة الواقع، ومن الصورة المتخيلة إلى أصلها، وذلك من المنظور الذي تصاغ به الصورة لتغزو فاعلة في الأصل، مؤثرة في تحولاته، نتيجة إيمان صانع الأسطورة أو ممارس شعائرها بانتقال الأثر من الرمز إلى المرموز إليه، وانتقال سحر الطقس من الدال إلى المدلول عليه.

هكذا، يتحول البطل الأسطوري ما بين قطبي الرماد والورد، يمارس بحضوره فعلا من أفعال السحر التمثيلي، وينقل الحضور الصاعد - أو الهابط - لدورته من الشعيرة إلى الواقع، تفسيراً لحركة هذا الواقع، وتحويلاً لها من قطب الرماد إلى قطب الورد. وهو في حركته هذه يمكن أن يتخذ اسماً أو أسماء لأبطال الولادة الجديدة. ولكن كل اسم يتخذه يجذب إليه المجالات الدلالية لبقية الأسماء، كما يجذب حجر المغناطيس العناصر القابلة للتمغنط، فتصبح بعضاً من حضوره، وأفقاً ملازماً لوجوده، وذلك في الدوائر الدلالية المتشابكة التي تتطوى على عناصر الكون الأربعة التي تتشكل منها أبنية أبطال أساطير الولادة الجديدة.

و"المسيح بعد الصلب" واحد من هؤلاء الأبطال الذين يمارسون طقس الولادة الجديدة لأسطورة البعث على مستويات متعددة في قصيدة السياب التي تبدأ على النحو التالي:

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرياحُ



فى نواح طویل تسف النخيل  
والخطى وهى تنأى. إذن فالجراح  
والصليب الذى سمرّونى عليه طوال الأصيل  
لم تمتئى. وأنصت: كان العويل  
يعبر السهل بينى وبين المدينة  
مثل حبل يشد السفينة  
وهى تهوى إلى القاع. كان النواح  
مثل خيط من النور بين الصباح  
والدجى، فى سماء الشتاء الحزينة  
ثم تغفو، على ما تحس، المدينة.

والحركة البينية لافتة للانتباه فى هذا المقطع الاستهلالى،  
حيث تتوتر دلالات الأسطر بين الموت المقصود من الخارج والحياة  
التي تتولد من داخل الموت، أو بسبب الموت، كأنها فعل الفداء  
الذى يتحول به الموت إلى بعث، والبعث إلى فجر يبدأ من الجراح،  
ويمتد فى العويل الذى يحيط المدينة كخيط من النور لا ينتهى،  
وأتصور أن حركة الانتقال الدائرى، فى المقطع، توازى الحركة  
الدائرية للواقع المرموز إليه، ما بين الغروب والشرق، وتفسرها  
بالقدر الذى يحفزها على الانطلاق، والتركيز على عناصر  
الضرب التى تتردد كالظل بين الدجى والنهار، وتتكاثر شيئاً  
فشيئاً، إرهاباً بهذه الولادة التى تغفو مخاض المدينة.

والحضور الطقسى لنموذج «المسيح» صغيرة منسوجة من  
أقارنه الذين تتداخل دالاتهم فى دلالاته. فهو ينطوى على معنى  
الهبوط الأورفى الذى يصل بين هبوط أدونيس وتموز إلى العالم  
السفلى، مثل حبل يشد السفينة، وهى تهوى إلى القاع. ويجمع  
الحضور المائى لأوزيريس، حين يلمس الدفء قلبه فيجرى فى  
ثراها كأن قلبه الماء النмир، وموته البعث الذى يستدير كثنى  
الحياة، ما بين جفاف النهر وفيضانه. ولاتقتصر دلالة هذا  
الحضور المائى على المدلول الأوزيريسى وحده وإنما تمتد إلى  
مدلول آخر، هو "بعل" الإله المائى الذى استعار السياب صوته،  
فى قصيدة "مرحى غيلان"، وتقمص شعرته المائية بقوله:

أنا بعل : أخطر فى الجليل

على المياه، أثبت فى الورقات روحى والثمار

والماء يهمس بالخبر، يصل حولى بللحار

لكن هذا الحضور المائى، فى النهاية، أقرب إلى مجاز  
مرسل، علاقته البعضية التى تشير إلى بقية عناصر الكون :  
التراب والنار والهواء، فى حركتها ما بين السلب والإيجاب،  
السكون والحركة، نزع الموت ونسمة الحياة. وهى عناصر تبرز  
فى تجاوبها رمزية الحضور النباتى الذى يضفره التراب والماء  
والرياح، ما بين الذبول والنماء، فى نورة أخرى من دورات تموز  
وأدونيس معاً، بين عالمى الموت والحياة. أقصد إلى النورة التى

يتجلى فيها أدونيس حضوراً نباتياً، يبدأ من البذرة المطمورة في الأرض ليصبح عشباً يُغنى شذاه، أو يتجلى فيها تموز حضوراً موازياً يلمس الدفء قلبه فيجربى دمه فى الثرى، أو يخضل كالنخلة المثمرة. وهناك، فضلاً عن ذلك، الدلالة النارية التى تصل بين دال "المسيح" ودال "الفينيق" ذلك الرمز الذى يجمع بين التراب والنار فى رمزيته التى تتأسس بالنقيضين (الذكر والأنثى) والذى تبعثه النار من رماد موته، حين تحرق الظلماء طينه، فيظل حضوراً متجدداً بين قطبى الرماد والورد.

ومابين هذين القطبين تمتد الدورة التى تغوص عميقاً فى عالم الموت، لتعود إلى عالم الحياة. تبدأ من قاع القبر المظلم الذى يتوحد فيه رمز البعث، المسيح الذى أنزلوه عن الصليب بعد أن سَمّوه عليه، وأُعابوه إلى رحم الأرض، الأم الكبرى، وحيداً، عارياً، تحت أكفانه الثلج، ليلتف كالبرعم، ويخضل كزهر الدم. وتنتهى بالولادة الجديدة من الرحم نفسه، حين يكتمل المخاض، فيفجر البطل الأسطورى نفسه كنوزاً، ينشر بها الخصب والبعث على من حوله، ليزهر التوت والبرتقال، وتمتد جيکور حتى حدود الخيال كالغابة المزهرة، وينبسط ربيع تموز أو أدونيس اللذين يمكن أن يقول كل منهما عن نفسه:

قلبى الشمس إذ تنبض نورا،

قلبى الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نмира

قلبي الماء، قلبي هو السنبُلُ  
موته البعث: يحيا بمن يأكل  
في المعجون الذي يستدير  
ويدحي كنهده صغير، كئدي الحياة.

وعندما يتم التركيز على "المسيح" من حيث هو حضور  
رمزي دال في نص القصيدة، حضور يقوم على خصوصية مأثرة  
في النوائر الدلالية المتشابكة، فإن دلالة هذا الحضور تؤكد دورة  
الولادة الجديدة من منظور متميز، يضع الدال الرمزي للمسيح  
في الصدارة بالقياس إلى غيره من النوال التي تتشابك معه ، أو  
تتداخل، في تموج السياقات وتفاعله. أقصد إلى المنظور الذي  
يقوم داله الرمزي الخاص على مدلول الافتداء، أو التضحية  
بالوجود الفردي في سبيل الوجود الجمعي. ولذلك كان دال  
"الصليب" إرهاساً بمدلول "القيامة"، كما كان صلب الرمز  
(المسيح) استهلالاً لمخاض الجماعة في المدينة المرموز إليها.  
وكان طقس الموت، في مستوياته الرمزية، ممارسة لشعيرة  
الحياة التي يتوزع بها جسد البطل الرمز على كل من أحبه، أو  
اتحد به، في طقس "المناللة" الذي يوزع حضوره على كل من  
لامسه، كانه العجين الذي يستدير ليحيا بمن يأكله، فهو المفتدى  
الذي يقول عن نفسه:

مِتْ، كي يؤكلَ الخبزُ باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،

كم حياة سَاحياً: ففى كل حفرة  
صِرْتُ مُستقبلاً، صرت بذرة،  
صِرْتُ جِيلاً من الناس: فى كل قلب دُمى  
قطرةٌ منه أو بعضُ قطرة.

ويتكتمل أبعاد هذا المنظور حين نقرن الدال الرمضى  
للمسيح بلوازمه: الجراح، والصليب الذى سَمّوه عليه، يهوذا  
الذى اصفرَ لما رأى البعث من عالم الموت، رفاق يهوذا، أحداق «  
العيون التى تحمل العبء فيندى الصليب، المقبرة، القيامة التى  
كانت مخاض المدينة.

ويبدو أن التركيز على بعد الافتداء، أو التضحية، فى  
الصياغة الرمزية للقصيدة وليد الدافعية الذاتية التى انطوت عليها  
علاقة المشابهة التى قاربت بين الوجود المنذر بالخطر فى عراق  
السياب، فى النصف الثانى من الخمسينيات، قبل قيام ثورة تموز  
بعام أو أكثر، حين كتبت القصيدة، وبين دلالة القناع الذى تقنّع  
به السياب نفسه، وصاغ منه عنوان قصيدة القناع اليتيمة فى  
شعره، فنحن لانعرف له "قصيدة قناع" أخرى بهذا القدر من  
الحسم والدلالة المؤسسة لحضور متعدد الأبعاد فى علاقاته  
الرمزية. وعلاقة المشابهة، فى هذا السياق، تلتف الاهتمام إلى  
طرفيها، حتى عندما تدنى بهما إلى حال من الاتحاد فى صيغة  
الاستعارة التمثيلية، وهى صيغة تضع فى الصدارة البطل

الأسطوري المقترن بالولادة الجديدة على مستوى التشريع المجازي، ومن ثم يتم التركيز على القرائن الملزمة لرمزية المسيح، أو حضوره الخاص في ترابطاته الدالة، على نحو ما يحدث في صيغ "الاستعارة المُرشَّحة" التي يتم فيها التركيز على المُشَبَّه به. ولكن تموج السياق، وتحوله، فيفاعلية العلاقات، ينقلب ببؤرة التركيز الدلالي ليوقعها على المُشَبَّه وحده، وذلك على مستوى التجريد المجازي، حيث يتكثف الضوء على القرائن الملزمة لحضور المُشَبَّه لا المُشَبَّه به، وذلك في لغة إيسوبية، تتخفى وراء ستار من التورية والإيماء، لتلفت انتباه القارئ إلى عالم المختفي وراء القناع (المُشَبَّه به) وليس القناع نفسه في هذا السياق. أعني عالم السياب التاريخي الذي تدل عليه قرائن عدة، دالها ينصرف إلى مدلول محدد خارج النص، وفي زمن إنتاجه، من مثل "جيكور" قرية السياب التي تمتد كالطم بقرديوس أرضى حتى حدود الخيال، ومنها "يهودا" الذي يردد صوت "المخبر" (في القصيدة المسماة باسمه) صباغ أحنية الغزاة وبائع الدم والضمير للظالمين، ومنها "رفاق يهودا" الذين يشوهون صورة زميلهم القديم الذي ترك لهم حزب "الرفاق"، متحملا هجومهم القاسي عليه (من سيصدق ما زعموا؟!). وأخيرا، الحضور القمعي للجنود الذين يفاجئون، في عراق ما قبل تموز ١٩٥٨، كل شيء حتى الجراح ودفقات القلب، فهم الوجه الآخر من "أعين البندقيات" المشرعة التي تآكل الدرب، وتتأهب لإطلاق الرصاص،

كى تفضى إلى الموت الذى يتحقق به طقس التضحية. ويحدث ذلك على مستوى المشبه الذى تجمع به بطقس الصلب العلاقة نفسها التى تفضى إلى المشبه به (المسيح بعد الصلب) حيث تتولد أسطورة الولادة الجديدة، ويبرز بطلها المفرد بصيغة الجمع رمزاً لايفارق المنحى الأليجورى.

هذا المنحى الأليجورى (هل أقول: التمثيل الكنائسى؟) يتناسب، فى النهاية، ومركزية الصوت التى تنبنى بها قصيدة القناع، من حيث هى قصيدة تدور حول محور واحد، هو "الأنا" التى تبو كائنها السبب الأول لكل شئ، ابتداء من ضمير المتكلم الذى يهيمن على القصيدة ويفرض عليها حضوره المطلق، وانتهاء بالعلاقات المجازية والصوتية والصرفية التى تجسد هذا الحضور. لكن البعد الأليجورى للغة إيسوب يتفاعل والبعد الرمزي للأسطورة، فى قصيدة السياف، التفاعل الذى يثرى مستويات المعنى، ويتوجه بالدلالة اتجاهات متعددة، لها بعدها الدرامى الذى ينسرب فى العلاقات المتداخلة للرمز الأسطورى والتمثيل الأليجورى على السواء.

وما يجمع بين هذه الاتجاهات هو ما تقوم عليه من ثنائية ضدية متكررة، تتجانب حضور الأنا المهيمنة على القصيدة، فتصنع قانون بنيتها وعلاقات عناصرها فى آن. وهى ثنائية طرفاها: الموت والبعد، الظلام والنور، الذبول والنماء، الرماد والورد، المفتدى (المسيح) ونقيضه (يهوذا)، الأنا والآخر، موت

الأنا وبعثها الذى يتردد كالظل بين الدجى والنهار، كما تتردد القصيدة نفسها فى بنيتها الدائرية ما بين سطر البداية (موت البطل الأسطورى) وسطر النهاية (مخاض المدينة) متقلبة دائما، رأسيا وأفقيا، بين قطبين متعارضين.

وإذا نظرنا إلى هذه الثنائية فى أى بعد من أبعادها وجدنا الأنا المركزية نفسها فى كل الأحوال، الصوت الواحد الأحد المهيمن على النص، لكن فى انقسامه ما بين دلالتى الموت والبعث التى توازى انقسام القصيدة، دلاليا، إلى أقطاب متوازية، يعلو فيها تكرار التشبيه الذى لا يفلت طرفيه، والاستعارة التى يتوازن فيها الترشيح والتجريد، ويبرز فيها، إيقاعيا، تضاد وزنى تنقسم به التفعيلة الواحدة على نفسها إلى صيغتين اثنتين، أولاهما "فاعلن" والثانية "فعلن". أعنى التضاد الذى تلاحظه الأذن حين تنصت إلى وقع المفتتح، وسرعته الهادئة، وحروف مدَّة اللافطة التى تنظمها تفعيلة "فاعلن"، فى اطراد يشبع التوقع النغمى نفسه:

عندما أنزلونى، سمعت الرياحُ

فى نواح طويل تسف النخيل

وذلك مقابل إيقاع مختلف السرعة، فى منتصف القصيدة، مغاير فى نوعية الحروف، مفاجئ، يجسد بداية التحول من الموت إلى البعث، داخل القبر، حيث نسمع السطرين الاستهلاليين:



قَدَمٌ تَعْدُو، قَدَمٌ، قَدَمٌ  
القَبْرُ يَكَادُ بِوُفْعِ خُطَاهُمُ يَنْهَدُمُ  
أَتَرَى جَاءُوا؟ مِنْ غَيْرِهِمْ؟  
قَدَمٌ .. قَدَمٌ .. قَدَمٌ

وهى أسطر تمضى فى صيغة عروضية يشبع اطرافها توقعا نغميا مغايرا للتوقع الأول، ولكن فى الدائرة نفسها التى تشدنا إلى الأنا المركزية التى لا تفارق تجلياتها المختلفة قطبي الموت والبعث، كما لا تفارق تفعيلية التندارك قطبي (فاعلن/ فعِلن)، أو تفارق صيغة الاستعارة قطبي الترشيح والتجريد.

هذه الأنا المركزية هى "أنا" الشاعر المختفية وراء القناع، وهى "أنا" تختار من بين الأقنعة ماترى فيه تأكيدا لتصوراتها عن نفسها، ووعيا بحضورها فى العالم، وإيمانا بدورها فى تغيير الواقع، وفى الوقت نفسه، تستر بما تختار الحضور المباشر لهذه التصورات وهذا الوعي وذلك الإيمان. والقناع ينطوى، دائما، على المراوغة التى تبرز دلالة وتحجب أخرى، وترفع إلى مستوى الحضور معنى، وتبقى لازم هذا المعنى على مستوى الغياب، ومن ثم كان القناع حلا إبداعيا لإشكال الأنا التى يؤكد المسكوت عنه من خطابها، فى علاقته بالمعلن من هذا الخطاب، أنها قطب الوجود. إن القناع إخفاء لهذه الأنا وإظهار لها فى الوقت نفسه. وهو، عندما يخفيها بمراوغة الشبيه الذى لا يبدو شبيها، يطلو

إيقاع اللقاء بها، وبلغت الانتباه إلى حضورها الذاتى، فيراوغ وعى المتلقى عن التطلع المباشر إلى تمركزها الكلى، فى فضاء النص أو فضاء الوجود. هكذا، يومئ القناع إلى أسطورة الواقع فى الظاهر، لكنه يعلى من شأن أسطورة الشاعر الذى يغير الواقع، والذى يمارس طقس التحول، بواسطة القناع الذى يغدو نوعا من سحر المماثلة، يوقع مايقع فيه على غيره، وينقل فعله من مستوى الرمز إلى مستوى المرموز إليه، واضعا فى الصدارة أسطورة الشاعر الذى أصبح سر الوجود وعلامة بعثه وقيامته.

ويؤدى القناع بدوره، فى هذا السياق الذى تقع قصيدة "المسيح بعد الصلب" فى مركزه، على نحو يلفتنا إلى رمزية الشاعر الذى صار كلى القدرة، مفتديا يرتدى تاجاً من الشوك، مجلى آخر من البطل المنقذ فى أسطورة الولادة الجديدة، حضوره شعيرة من شعائر الخصب فى عالم الجذب، صاحب رؤيا يسمع صيحة النسغ فى الجنور، قرين الشامان الذى وهبته عشتار أسرار معبدها، وتجسيد الإله الوثنى حين يظهر قدرته على تغيير الفصول، أو حين يؤدى تعاويذ ابتهالاته الطقسية التى تقول:

هذا دعائى أيها العابدون:

أن يذف البركان نيرانه،

أن يرسل الفرات طوفانه،

كى تشرق الظلمة،

كى نعرف الرحمة.

وما نقوله عن قناع "المسيح بعد الصلب" ينطبق على  
الأقنعة التى تشكلت بعد ذلك فى الزمن التاريخى للكتابة والنشر،  
لتؤدى الوظائف والأدوار نفسها، ابتداءً من "مهيار الدمشقى"  
الذى سكن فى فى قلبه، ونسج بحريز القصائد سماءه، مؤسساً  
بداية حضور "المفرد بصيغة الجمع" فى شعر أدونيس، وانتهاء  
بقناع الفلسطينى الخارج من ساحل المتوسط، كى يقول ما قاله  
محمود درويش:

يا أهالى الكهف قوموا واصلبوني من جديد

إننى أت من الموت الذى يأتى غدا

أت من الشجر البعيد

وذهابٌ فى حاضرى - غدكم

ولكن يظل لقناع "المسيح بعد الصلب" مكانة الريادة فى  
تأسيس حضور قصيدة القناع التى استهل بها السياب عهداً  
جديداً من أسطورة الشاعر الحديث، فى أدائه الشعرى الذى  
تحول إلى أداء شعائرى، وذلك منذ أن نشرت القصيدة فى العدد  
الثالث من مجلة "شعر" (تموز ١٩٥٧) فكان نشرها إرهاباً بثورة  
تموز ١٩٥٨ التى حدثت فى العراق، بعد عام واحد على وجه  
التحديد، وفى الشهر الذى ينتسب إلى الإله الوثنى (تموز) الذى

تقمصته قصيدة القناع، والذي كان موت نظيره (المسيح الذي ارتدى الشاعر الحديث قناعه في القصيدة) بداية البعث الذي حققته تضحية البطل المفتدى في أسطورة الولادة الجديدة. لكن ثورة تموز التي حسبها السياب خلاصا ما لبثت أن انداحت، في تداعياتها العسكرية المتلاحقة، وتجلياتها القمعية المتعاقبة التي أكدت حضور الدولة التسلطية، فأصبحت، في عيني السياب، مجرد:

نَزَعٌ وَلَا مَوْتُ،  
نُطْقٌ وَلَا صَوْتُ،  
طَلْقٌ وَلَا مِيلَاد.

## توديع البياتى

لم يكن البياتى (١٩٢٦-١٩٩٩) واحدا من رواد حركة الشعر الحر الذين ثاروا على القصيدة العمودية وتحرروا منها فى إبداعهم الذى أخذ يفرض حضوره فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، بوصفه تمردا على قيود الضرورة السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية فحسب، وإنما كان واحدا من أبرز هؤلاء الرواد على مستويات الإنجاز الشعرى الذى وضعه موضع الصدارة من الحركة الجديدة، جنبا إلى جنب نازك الملائكة ونزار قباني اللذين ولدا قبله بثلاث سنوات (سنة ١٩٢٣)، وجنبا إلى جنب بدر شاكر السياب ويلند الحيدرى وجبرا إبراهيم جبرا الذين ولدوا معه فى العام نفسه، سنة ١٩٢٦، فكان وإياهم طليعة الجيل المولود فى عشرينيات هذا القرن، الجيل الذى ضم - إلى جانب من ذكرت - كمال نشأت (١٩٢٣) وتوفيق صايغ (١٩٢٤) وخليل حاوى (١٩٢٥) من الذين ولدوا فى العقد الذى مهدت له ولادة فدوى طوقان ويوسف الخال سنة ١٩١٧، وانتهى بولادة أدونيس والفيتورى وتاج السر حسن سنة ١٩٣٠، وصلاح عبدالصبور وجبلى عبدالرحمن سنة ١٩٣١.

وقد تميز البياتى عن أغلب هؤلاء بانحيازه الماركسى الذى لم يتخل عنه إلى نهاية حياته، والذى جعل منه شاعر

الانطلاقة اليسارية (الماركسية) على امتداد الوطن العربي، خصوصاً في بحث هذه الطليعة عن شكل إبداعي جديد لرؤية بروليتارية، متمردة على واقع الظلم الاجتماعي والتبعية السياسية والاتباع الفكري، الأمر الذي جعل له شعبية نقدية كبيرة شعبية تجلت أصدائها في الكتاب الذي أصدره إحسان عباس عن «عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» سنة ١٩٥٦، وهو أول كتاب يخصصه ناقد لدراسة شاعر بعينه من شعراء حركة الشعر الجديد، تلك الحركة التي خصص نقادها الماركسيون موضع الصدارة فيها للبياتي الذي كان ينطق رؤيتهم الإبداعية للعالم على نحو صريح، مباشر، حاسم، حدّي، لا يعرف المهاتنة أو أنصاف الحلول أو هواجس الوعي الذي يضع أفكاره ومواقفه موضع المساطة.

والمسافة الزمنية القصيرة التي تفصل ما بين صدور كتاب إحسان عباس في بيروت سنة ١٩٥٦ وصدور كتاب «عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث» الذي طبع في دمشق سنة ١٩٥٨ - والذي ضم مقالات لكتّاب منهم المصري والعراقي والسوري واللبناني والسوداني - هي أولى درجات السلم اليساري الصاعد في تكريس البياتي بوصفه شاعر الواقعية الاشتراكية اللامع. وهي الدرجة التي أعقبتها - في المدى الصاعد نفسه - مجموعة المقالات التي ضمها كتاب «مأساة الإنسان المعاصر في

شعر عبدالوهاب البياتى» الذى صدر فى القاهرة سنة ١٩٦٦، حاملا آراء أمثال ناظم حكمت ومحمود العالم وصلاح خالمن وشوقى خميس وغالى شكرى وجليل كمال الدين وغيرهم.

ولا غرابة فى هذا التصاعد، فقد ظل البياتى، طوال سنوات المد القومى، الشاعر الذى يصوغ رؤية التمرد البروليتارى ضد عالم التراتب الطبقي، وذلك من منظور الواقعية الاشتراكية التى تبناها ودعا إليها الحزب الشيوعى الذى انتسب إليه إذا أردنا التصنيف المذهبى المحدد. ولم يكن البياتى - إلى كارثة العام السابع والستين على وجه التقريب - الشاعر الذى يكتب ضد الإيديولوجيا، بالمعنى الذى قصد إليه الناقد النمساوى الاصل إرنست فيشر Ernst Fischer (١٨٩٩-١٩٧٢) فى كتابه الذى يحمل عنوان «الفن ضد الإيديولوجيا». أقصد إلى أنه لم يكن الشاعر الذى يضع العنصر الإيديولوجى فى أفكار حزبه موضع النقد، أو يقف فى ممارساته الشعرية موقف النقص من إيديولوجيا (=الوعى الزائف) الحزب والتمزب وإيديولوجيا (=الوعى الزائف) الطبقات المهيمنة المستقلة على السواء. ولذلك ظلت رؤيته الإبداعية تراوح بين نقائص متعادلة لا توسطات أو ترجحات بين أطرافها، فالثورى نقيض الرجعى على الإطلاق، وحضور البروليتاريا يعنى النفى المطلق لغيرها من الطبقات، والواقع الاجتماعى - كالحياة نفسها - منقسم بين ثنائياته

الحدية، المتقابلة تقابل الموت والحياة، الظلم والعدل، العدم والوجود، إلى آخر الثنائيات التي بدت كما لو كانت تجليات واقعية (اشتراكية) متجاوبة مع تجليات الثنائية الضدية الرومانسية التي بدأ منها البياتي في ديوانه «ملائكة وشياطين» سنة ١٩٥٠.

ولم يكن من الممكن أن تتجاوز، في هذا النوع من الممارسة الشعرية الحدية في انحيازها، سوى الثنائيات متمثلة العناصر، أو الثنائيات التي تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، أو الثنائيات التي تربط بينها علاقة السببية، وذلك في سياق الشرط التاريخي للممارسة الإبداعية التي أنتجت دواوين لافتة، حتى بعناوينها التي جمعت ما بين «المجد للأطفال والزيتون» سنة ١٩٥٦، و«النار والكلمات» سنة ١٩٦٤، و«سفر الفقر والثورة» سنة ١٩٦٥.

وقد أفضت هذه الممارسة الشعرية إلى الصدام مع الواقع السياسي - الاجتماعي المعادي، الواقع الذي لم يقصّر البياتي في تعريته والهجوم عليه وتوجيه أقسى ألوان الهجاء السياسي إلى نماذج وأنماطه ورموزه، فكانت النتيجة المطاردة التي طوّحت به من منفى إلى منفى، ابتداء من منتصف الخمسينيات، وذلك في تتابع المنافي الذي ضم إلى دمشق وبيروت القاهرة التي عاش فيها تحت كنف عبدالناصر، محرراً في جريدة الجمهورية.



وهو التابع نفسه الذى ضم إلى الاتحاد السوفيتى ألمانيا الشرقية وغيرها من بلدان الكتلة الاشتراكية التى ظل البياتى ينتقل ما بينها وأقطار المنافى العربية، لا يكاد يعود إلى العراق حتى يضطر إلى الخروج منه، فلم يفارق حياة المنفى التى ارتحلت به، فى الخمس عشرة سنة الأخيرة، من مدريد إلى عمان ومن عمان إلى دمشق التى أوصى أن يدفن فيها بالقرب من قبر محيى الدين بن عربى الشاعر الصوفى الكبير. هذا التابع جعل من كتابة المنفى السياسى عنصرا تكوينيا أساسيا فى عالم البياتى الشعرى، وذلك على نحو لا نجد له مثيلا عند إقمران البياتى أو أبناء جيله. ولا يتوقف الأمر فى هذا المجال على عناوين نواوين من مثل «أشعار فى المنفى» (سنة ١٩٥٧) وإنما يمتد ليشمل عشرات القصائد التى تتابعت ابتداء من ديوانه الثانى «أباريق مهشمة» سنة ١٩٥٤، وظلت تتابع فى تجليات متباعدة، تجسدت معها محطات التغير فى تقنيات الممارسة الإبداعية، ودرجات العمق التى أفضى إليها تراكم الخبرة واتساع دائرة الثقافة.

وأتصور أن تعدد المنافى أكسب البياتى أفقا مفتوحا من الحوار مع إبداعات العالم الذى ارتبط بتياراته الثورية فى الفن والفكر. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت قصائده مكانة دالة لشعراء وكتاب من طراز مكسيم جوركى (١٨٦٨-١٩٣٦)

وفلاديمير ماياكوفسكى (١٨٩٣-١٩٣٠) ولويس أراجون (١٨٩٧-١٩٨٢) وناظم حكمت (١٩٠٢-١٩٦٣). وكان ذلك فى السياق نفسه الذى حمل أسماء مبدعين من أمثال ت. إس. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥)، وإرنست همنجواى (١٨٩٩-١٩٦١) وألبير كامو (١٩١٣-١٩٦٠) ويابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣). وأضاف إلى ذلك رفائيل ألبرتى (١٩٠٢-١٩٩٩) وأنطونيو ماشادو (١٨٧٥-١٩٣٩). ولا ننسى أسماء بيلا أخمندولينا، وأندريه فوزنيسكى، وعزت سرابليتش، وجريجورى كورسو، وياسنا شاميج الذين عرّف بهم وأختار من أشعارهم فى كتابه «صوت السنوات الضوئية»، متابعاً ما سبق أن قام به حين قدّم أشعار صديقه ناظم حكمت. وقد ارتبط ذلك بتجواله الشعرى الذى جمع ما بين كتاب الشرق والغرب إلى أسماء المبدعين العرب الذين اتصل بهم أو اتصلوا به فى قلب منافيه.

وأحسب أن هذا الأفق الممتد من العلاقات كان سبباً من أسباب تعميق إدراكه بوحدة الإبداع الإنسانى قديماً وحديثاً، فى الشرق أو فى الغرب، ومن ثم إيمانه بعلاقات التبادل التى تجاوزت معها أقنعة الحلاج والمعري والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد والمتنبى وجيفارا وهملت وبيكاسو وهمنجواى، وغيرها من الأقنعة التى اختارها كى يقدم بواسطتها ما أطلق عليه «البطل النموذجى» فى عصرنا وفى كل العصور، فى موقفه

النهائى. والهدف استبطان تجليات أو تحولات هذه الشخصيات النموذجية فى أعماق حالات وجودها، والتعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية التى واجهتها، خصوصا فى سعيها إلى مجاوزة ما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون.

والواقع أن كتابة المنفى هى الوجه الآخر من الكتابة السياسية فى الممارسة الشعرية التى تميز البياتى عن أقرانه. سواء من منظور الالتزام السياسى الذى أنتج قصيدة لم تخل من خطابة الملتزم الحزبى، أو منظور البلاغة السياسية التى فتحت الشعر على شعارات الانتماء الاعتقادى ورموزه التى اكتسبت عمقا بتواصل الممارسة السياسية. وأخيرا، من منظور الهجاء السياسى الذى لم يفارق شعر البياتى إلى أن هجره فى السنوات الأخيرة، خصوصا بعد أن تخطى عن الرؤية الحدية التى لاتعرف سوى المطلقات.

وقد أعلن البياتى عن تغيره الأخير فى النوبة التى بدرتها فى معرض الكتاب بالقاهرة فى الثالث من نبرابر سنة ١٩٩٩. واشترك فيها إلى جانب أنونيس وأحمد عبدالمعطى حجازى وسميح القاسم وتوفيق بكار ويعنى العيد، وقد لاحظت نبرة التسامح التى أخذت تغزو خطابه، كما لاحظت أنه ظل يلج على حق الاختلاف وقبول المغايرة، مؤكدا حتمية التغير، معلنا أنه هو نفسه قد تغير، وصار أكثر إلحاحا على ضرورة الحوار لا

الشجار بين المثقفين. كما صار أكثر ابتعاداً عن الحدية القديمة التي لا تعرف سوى الثنائيات الضدية المتعادية، وأكثر انغماساً في اتساع مدى الرؤيا التي تضيق بها العبارة، وكنت أرقب ملامحه، وهو يلقي كلماته الهادئة، في تؤدة الشيخ الذي أكسبته تقلبات الأزمنة العربية حكمة إدراك النهايات، وأقارن في نفسي بين ما كان عليه البياتي شاعر الواقعية الاشتراكية الذي شدتنا إليه البلاغة السياسية التي هيمنت على عقولنا إلى كارثة العام السابع والستين، والبياتي الشاعر الإنساني الذي انتقل من بلاغة اليقين والمطلقات التي سقطت مع العام السابع والستين إلى بلاغة قلق البحث الذي لا يعرف اليقين النهائي، ولا يعرف المطلقات التي لم يعد لها حضور في عالم الذي يأتي ولا يأتي من شاطئ الموت الذي يبدأ حيث تبدأ الحياة.

اختفى الشاعر العقائدي الذي استبدل بالرؤية البره، انتيكية الرؤية الواقعية الاشتراكية، محافظاً على العنصر الإطلاقي الذي لم يرَ في العالم سوى العلاقات الحدية التي تقابل بين النقااض أو تجاور بين الأشياء، وتعلمت الذات المركزية التي كتبت أشعار المنفى معنى النسبية التي تخلفها إحباطات الممارسة، فخلت عن يقينية الكتابة التي انتهت هيمنتها مع «سفر الفقر والثورة» (سنة ١٩٦٥). وفتحت الباب المطلق كي يدخل البحث عن «الذي يأتي ولا يأتي» (سنة ١٩٦٦) علامة على

المسألة المدفوعة بوطأة وعى «الموت فى الحياة» (سنة ١٩٦٨) أو  
وطأة الكارثة الهولية للعام السابع والستين، تلك الكارثة التى  
دفعت العين الشاعرة إلى التحديق فى «عيون الكلاب الميتة» (سنة  
١٩٦٩) و«الكتابة على الطين» (سنة ١٩٧٠).

ومن هوة المسافة التى اتسعت ما بين وعود الانتصار  
ورواق الهزيمة، وما بين سفر الفقر والثورة وسفر المنفى الذى  
أصبح أبدياً، تشبث البياتى بالرموز الأسطورية، مبحراً بها  
صوب مرفأً حدائى مفاير، ملحا على أسطورة الولادة الجديدة  
التي سبقه إليها السياب وغيره من الشعراء الذين أطلق عليهم  
جبرا إبراهيم جبرا اسم الشعراء التمزيين، لكنه قام بتعديلها  
لتغدو أسطورة الثورة الأبدية التى لاتموت روحها الخالدة، وإن  
انكسرت فى هذا القطر أو ذاك، والتى تتجدد كالنور فى تحولها  
من مكان إلى آخر. هكذا، تعلم البياتى الشاعر معنى أن تهاجر  
الثورة كالطيور، وكيف تعود مثل الجنور التى لاتموت إلا لتبعث  
فى باطن الأرض التى تسحقها المجاعة.

وكانت أسطورة الولادة الجديدة للثورة ملازمة لأسطورة  
الثائر الأبدى الذى يتجلى حضوره فى كل مكان تتخلق فيه  
شروط الثورة، ومن ثم تتعدد صوره فى حركته المتجددة، كأنه  
المجلى الأزلئ لسارق النار الذى يأتى مع الفصول، حاملاً وصية  
الأزمنة، ناقلًا ناره من عصر إلى عصر، ومن أرض إلى أرض،

يستبصر أمواج التواريخ وأحزان سلالات الموتى، رافضا كل  
الشعارات ومصلوبا على بوابة الرفض، صارخا كالطفل في  
دوامة الخلق وإعصار الحريق. وقد تحولت صورة الشاعر، نتيجة  
هذا التغير، واكتسبت سمات ذلك الشاعر الأبدى الذى يموت كي  
يولد من جديد، تحت شمس مدن أخرى، وفي أقنعة جديدة:  
يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل في القصيدة،  
يميش ثورات عصور البعث والإيمان،

منتظرا،

مقاتلا،

مرتحلا مع الفصول، عائدا لأمه الأرض مع

المتوجين بعذاب النور،

والرافضين، وبناء مدن الإبداع

في قاع بحر اللون والإيقاع.

والواقع أنه منذ أن دخل نموذج الشاعر فى قصائد  
البياتى إلى فضاء المابين، محترقا كالعنقاء كى يضئ ليل البشر،  
ومضى مع الريح التى تسبق من يأتى ولا يأتى، تغير شعر  
البياتى تغيرا لافتا، وأخذ يتخلى عن خطاييته التى كان عليه أن  
يخلعها قبل أن ينزل إلى جحيم نيسابور، مجلى آخر لأورفيوس  
الذى تتبع محبوبته إلى أعماق العالم السفلى، حيث لا بديل عن  
الانتحار سوى البحث عن المعنى، أو البحث عن علامة الثورة التى

هى عبور من خلال الموت، أو ولادة تطول فى ضريح مخاض فجر  
مرعب قبيح، كأنها ذلك «المستحيل» الذى «يأتى مع الفجر ولا  
يأتى». وفى ثنايا البحث عن المعنى، فى تحولات العالم الذى  
التبست مطلقاته وتزاحمت أصداده، عثر البياتى على الشعر  
الذى أضاعته الخطابة السياسية، وأخذ يصوغ قصائده التى لن  
تتضاع قيمتها الإبداعية مثلما تضاعفت قيمة خطابته السياسية.  
واستطاع أن يتقمص نموذج الشاعر العرّاف الذى يرتدى ثوب  
ساحر، يخفى وجهه تحت الأقنعة، ويعانى فى حضور الكلمات  
وحشة النبذ بأرض النوم والسحر وآلام المخاض، محموماً،  
طريداً، تاجه الشوك، وصليبه حلم يبين ولا يبين. وعندئذ فقط،  
سطع نجم البياتى الشاعر الذى حاول، جاهدًا، التوفيق بين ما  
يموت وما لا يموت، بين المتناهى واللامتناهى، بين الغوص فى  
الحاضر ومجاورة الحاضر. بعبارة أخرى، تجسّد الشاعر الذى  
لم يعد يجرؤ أن يقول:

صوت لنين الأخضر العميق لا يزال

يهلر فى العالم.

والرايات فى الجبال،

تسد درب الشمس.

والآلات والأنوال،

أسمعها،

تنبض في قلوبكم،  
يا إخوتى العمال.

وما أقصر المسافة بين نموذج الشاعر - سارق النار -  
في هذا التغير والشاعر - الرائي - العراف - الباحث الأبدى  
عن وجه الحقيقة التي صارت التجسد الجديد للثورة الأبدية التي  
لا تكف عن الولادة الجديدة. إنها المسافة التي أفضت إلى  
التصوف، لكن ليس على سبيل البحث عن أندلس الأعماق، أو  
الفوص في قرارة القرار من التحولات الداخلية للأنا، وإنما على  
سبيل البحث عن أقنعة مجانية لتخلق سارق النار، أقنعة تتيح  
للشاعر أن يختفي وراء الأوجه المستعارة من الحلاج وعمر الخيام  
والسهروردي ومحيى الدين بن عربي وفريد الدين العطار وحافظ  
شيرانزي وغيرهم من المتصوفة الذين نقل عنهم البياتي فعل الرؤيا  
الذي ارتبط بأسطورة الشاعر العراف، ومداومة البحث عن  
الحقيقة التي ظلت كامنة كالعلة الأولى وراء تجليات الولادة  
الجديدة للثورة الأبدية:

في أحواض الزهور في غابات طفولة حبي، كان  
الحلاج رقيق في كل الأسفار، وكنا نقسم الخبز  
ونكتب أشعاراً عن رؤيا الفقراء المنبوذين جياعاً،  
في ملكوت البناء الأعظم، عن سر تمرد هذا  
الإنسان المتحرق شوقاً للنور.



وشيئاً فشيئاً، اتخذ حضور الحقيقة المتخفية وراء الثورة الأبدية، أو التى تتخفى وراءها الثورة الأبدية، العديد من المسميات، ابتداء من اسم عشتار وانتهاء باسم لارا، مروراً بأسماء خزامى وهند وصفاء. لكن مع الإلحاح المتكرر على مسمى عائشة التى ضمّت كل الأسماء، واختفت وراء أكثر من صورة، وتحولت إلى رمز متكرر، لا يكاد يفارقه شعر البياتى. وسواء وقع عليها فى شعر أنونيس، على أحمد سعيد، أو اكتشف شعائر ميلادها وموتها فى الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوى، فالهم أنها تحوكت إلى حضور مطلق لإبداع الحياة التى تتخلق فى فعل الولادة الجديدة للثورة التى لا تفارق فى ترابطاتها «بستان عائشة». وهو عنوان الديوان الذى صدر عن «دار الشروق» فى القاهرة سنة ١٩٨٩، مواصلاً الرحلة الطويلة التى بدأت من قصيدة «مرثية عائشة» فى ديوان «الموت فى الحياة» الذى كان «الوجه الآخر لتأملات الضياع فى الوجود والعدم». ولم تختف تجليات عائشة - منذ ذلك الوقت - فى «الكتابة على الطين» أو «عيون الكلاب الميتة»، وتساعد حضورها فى «قصائد حب على بوابات العالم السبع» و«كتاب البحر» و«سيرة ذاتية لسارق النار» و«قمر شيراز» و«مملكة السنبله» و«كتاب المراثى» و«البحر بعيداً أسمعته يتهدد» و«تحولات عائشة». وأخيراً، ديوان «نصوص شرقية» الذى صدر قبل وفاة البياتى بقليل، عن «دار المدى» فى دمشق، حيث

نقرأ مثل هذا المقطع:

رحلت منذ مئات السنوات

دون أن توقظيني وتقولى لى : وداعا

سألت العرافة

فقال إنك مدفونة فى مقابر «نيسابور»

منذ مئات السنين.

وأنا أحاول - دون جدوى - الوصول إلى مزارك المقدس

خشية أن أموت

قبل أن أصل، إليك.

هكذا، أصبحت عائشة الرمز الذاتى والجماعى للحب  
الثورة الذى حل فى نسغ الوجود المتجدد، ورمزا للمعنى الذى  
تكتمل به المعرفة، والإشراق الذى يغوى طالبيه، كآته الفراشة  
التي تراوغ كالدخان والهواء، تاركة عشاقها يبحثون عنها فى  
جحيم هذا العالم، وفى كل العصور، فعائشة روح العالم الذى  
يحيا من خلال الموت، ساعيا وراء الثورة التى لامعنى للحب  
دونها، أو الثورة التى هى الوجه الآخر للحب. ولماذا لا أقول إن  
عائشة غدت حقيقة الثورة التى نضجت على نار القصائد،  
فتجوهرت فى معبد الحب المقدس رمزا فريدا من رموز الشعر  
المعاصر؟!

وأتصور أن التجليات المتغيرة للحضور الكلى الذى تتجسد به «عائشة» فى شعر البياتى يتحول، بأكثر من معنى، إلى ما يشبه المرايا المتعددة التى تنعكس عليها محاولاته المتكررة والمتغيرة، عبر تعاقب ممارسته الشعرية، لاكتشاف حقيقة حلم الثورة التى ظل يطاردها فى تجليات عائشة، أو يطارد عائشة فى تجليات وعودها التى رآها فى كل ما هو واعد بالولادة الثورية الجديدة، خصوصا فى مجالات الحياة التى احترق بها. وظل كذلك إلى أن بلغ ذروة النهاية فى «ليل المعنى» الذى لم ير فيه - غير الشعراء - أحدا يتحدى الوحش الرابض فى بوابة طيبة، أو يرحل مجنونا بالعشق إلى شيراز، فتمسك بالبحث عن برق الكلمات التى تتجسد بها عائشة، بصيصا من نور لنهار مات فوق قناع الموت الذهبى، كما لو كان يتمسك بنسغ الحياة فى زمن حلت فيه اللعنة كالطوفان.

٦ ولم يكن أمام البياتى الذى تجلت له الرؤيا المأساوية للحلم الذى طارده طويلا سوى أن يغوص عميقا فى رؤيا عالمه الذى تحول إلى منفى أبدي. يتزايد توحده عاما بعد عام، ويتكاثر وعيه بأن وطنه المنفى، ومنفاه الكلمات، ويتصاعد إنراكه بأنه ما من أحد يعرف فى هذا المنفى أحدا، فالكل وحيد، وقلب العالم من حجر فى هذا المنفى الملكوت، لكن يبقى الشاعر كالعراف المسمول العينين، عنيدا فى تطلعه إلى إشارات قد تأتي من مركبة تمضى

ما بين خرائب هذا المنفى الملكوت، كأن هذا الشاعر - فيما يقول  
البياتى فى آخر قصيدة قرأتها له :-

شاهدُ عصرٍ، أعمى

لم يرَ شيئاً

ورأى كلَّ الأشياء.

## حياته فى الشعر

"أنا ممن يظنون - وهم قلة - أن قول الشعر  
جدير، وحده، بأن يستنفد حياة بشرية توهب له  
وتتذر من أجله . وقد وهبت الشعر حياتى منذ ذلك  
الأمم " .

تلك كانت كلمات صلاح عبد الصبور ( ١٩٣١ - ١٩٨١ )  
التي كتبها فى "شهادة" بعنوان " تجربتى فى الشعر " ، بمناسبة  
صدور عدد مجلة "الأداب" الخاص عن "الشعر العربى  
المعاصر" فى مارس ١٩٦٦ . وكانت مجلة "الأداب" قد طلبت من  
الشعراء البارزين ، فى حركة الشعر الحر ، أن يكتبوا شهادات  
عن تجربتهم الشعرية ، ضمن سياق تقييم تجربة الشعر الحر فى  
عمومها وما حققته من إنجازات ، فكتب صلاح عبد الصبور إلى  
جانب أقرانه البارزين ما كان بمثابة البنود التي تفرعت عنها  
كتب كاملة ، إذ أصدر عبد الوهاب البياتى كتابه "تجربتى  
الشعرية" فى بيروت عام ١٩٦٨ ، ولحق به صلاح عبد الصبور فى  
العام التالى بكتاب "حياتى فى الشعر" الذى صدر عن دار العودة  
فى بيروت (١٩٦٩) وتبعهما سميح القاسم بكتاب "عن الموقف  
والفن: حياتى وقصيتى وشعرى " الذى صدر عن الدار نفسها  
( ١٩٧٠ ) ، ولم يتأخر ألونيس طويلا فأصدر كتابه " زمن الشعر "

(١٩٧٢) الذى حمل خلاصة آرائه ، ولحق به نزار قبانى بكتابه "قصتى مع الشعر" (١٩٧٣).

وكانت هذه الكتب الخمسة ، المتتابعة ، علامة دالة على تغير وعى الشاعر المعاصر بفننه، وإلحاحه، على هذه المغايرة فى علاقته بالسابقين من ناحية، وعلاقته بفننه: ماهية ووظيفة وأداة من ناحية ثانية، وعلاقته بالقارئ الذى يتلقى والمجتمع الذى يستقبل من ناحية أخيرة. وقد كشفت هذه العلاقة، فى تجاوبات سياقاتها، عن المكانة المتميزة التى أخذ يحتلها الوعي النظرى للشاعر المحدث، فى موازاة الممارسة الإبداعية وفى علاقة معها، على نحو أصبح جانباً مائزاً من وعى الحداثة ومكوناً من مكوناتها، وذلك من حيث انقسام هذا الوعي على نفسه، وتحوله إلى فاعل للتأمل ومفعول له. يستوى فى ذلك تأمل الفعل الإبداعى الذى يتطلع إلى حضوره الذاتى بالقدر الذى يتطلع إلى حضور العالم خارجه، أو التأمل التنظيرى الذى يبرر به المبدع مسار فعله الإبداعى، مدافعاً عن مغايرته، ومؤسساً هذه المغايرة بما يمنحها حق الوجود وأولوية الحضور. وذلك من منظور تضيق كلمات صلاح عبد الصبور عن الشعر الذى هو جدير بأن توهب له حياة بأكملها.

وكان ما أوجزه صلاح عبد الصبور، فى شهادة عام ١٩٦٦، المنطلق الذى بدأ منه كتابه «حياتى فى الشعر» عام

١٩٦٩ وانتهى إليه مازجا بين خبرة الممارسة العملية وثمرات المعرفة النظرية. أعنى خبرة الممارسة التى استندت، فى ذلك الوقت، إلى نواوين «الناس فى بلادى» (١٩٥٧) و«أقول لكم» (١٩٦١) و«أحلام الفارس القديم» (١٩٦٤) و«قصائد المتفرقة التى جمعها بعد ذلك بأشهر الديوان الرابع» «تأملات فى زمن جريح» (١٩٦٩) وكان صلاح عبد الصبور قد أصدر مسرحية «مأساة العلاج» (١٩٦٤) ولم يكن قد نشر، بعد، ديوان «شجر الليل» (١٩٧٢) أو مسرحيات «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر» (١٩٦٩) و«ليلى والمجنون» (١٩٧٠) و«بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣). أما ثمار المعرفة النظرية فكانت لافتة فى الكتب التى صدر منها حتى ذلك الوقت: «أفكار قومية» و«أصوات العصر» (١٩٦٠) و«ماذا يبقى منهم للتاريخ» (١٩٦١) و«حتى نقهر الموت» (١٩٦٦) و«قراءة جديدة لشعرنا القديم» (١٩٦٨). وكلها أعمال تشهد، بالإضافة إلى الأعمال التى تلاهقت بعد ذلك، أن صلاح عبد الصبور واحد من هذه القلة التى وهبت حياتها للشعر، وارتحلت فى فضائه، لا تتباعد عنه إلا لتقترب منه، ولا تجفوه إلا لتعرفه، وأخلصت له لأنها أدركت فيه معنى وجودها، وقيمة حضورها. وكان الشعر وسيلتها التى رأت بها أوسع من أحداقها، وسلاحها الذى واجه الشر الذى استولى فى ملكوت الله، وروحها المتجدد الذى قهرت به الموت.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يطلق صلاح عبد الصبور على كتابه «حياتي في الشعر» فالعنوان دال، يلفت نظر قارئه، منذ اللحظة الأولى، إلى أن صاحبه يؤمن بأن الشعر هو الفن الذي يستحق أن يهب له الشاعر عمره بأكمله، من حيث هو علة وجود، وغاية حضور، وقيمة إنجاز متفرد، يحققه الشاعر في التاريخ وبالتاريخ. ولا يتحقق هذا الإنجاز إلا عندما يعي الشاعر ما يميزه عن أقرانه المعاصرين له والسابقين عليه، فيبدع ما هو خاص به، وما لا يستطيعه سواه، مؤكداً لونا من القطيعة التي تتطوى على أصالة المغامرة.

وأصالة المغامرة وعى بحضور الغير على مستويات عدة، أفقية ورأسية، فهي تمايز الشاعر عن أقرانه المعاصرين أفقياً، وتؤكد إحساساً بالتراث الإنساني الذي يعيش فيه الشاعر ويعمل في حدوده. ولذلك يقول صلاح عبد الصبور إن الميزة الحقيقية للشعر، كالميزة الحقيقية للفن، هي أنه تراث ممتد، يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التي سبقتة. تظله روح «المسؤولية» عن البشر والكون. ويشعر أنه ينتمى إلى قبيلة إنسانية كبرى، هي قبيلة الشعراء، في حالة الشعر، وذلك منذ أن نطق الإنسان الشعر قبل النثر إلى أيام الشاعر الأخير الذي يترك خصوصيتها وينطلق منها. ومعنى ذلك أن الشاعر يولد من الشعر، ويعيش فيه، ويؤثر بواسطته. وكل



شاعر لا يحس بانتمائه إلى التراث الإنساني، ولا يحاول جاهداً أن يقف على أحد مرتفعاته شاعر ضال. كما أن كل شاعر لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءاً من التراث الإنساني، ولا يستطيع أن يحقق نوره، من حيث هو مبدع، مسؤول في هذا الكون عن الكون. وإن، فالحياة «فى» الشعر حياة ثلاثية الأبعاد، من حيث الدلالة التى تومئ إليها، والسياقات المتشابهة التى تتحدد بعلاقاتها، فهى حياة القيمة التى لولها ما كان للحياة الفردية للشاعر أو الحياة العامة للبشر معنى، وذلك على نحو غير بعيد فى مغزاه عن الدلالة التى قصد إليها بيت ابن الرومى:

وما المجدُ لولا الشُّمرُ إلا مَعَاهِدُ وما الناسُ إلا أعظمُ نَخِرَاتِ  
وهى حياة الانتماء إلى تاريخ إنسانى، ووعى بالوضع فيه، من حيث هى جزء «فى» كل عنصر فاعل فى شبكة الإنسانية التى لا تتميز فيها الأعراق أو الأجناس إلا بالإبداع على نحو يمكن معه أن يكون بوداير أو إليوت أقرب بكثير من الخبز أرزى أو صرُور، أو على نحو يجعل إبداع الحضارة كلها قديمها وحديثها وحدة واحدة، هى ملك للإنسان فى أى موطن من مواطنه. وفى ذلك ما يؤكد إحساس الشاعر بقربته إلى الشعراء فى كل صقع من أصقاع العالم، فى كل فترة من تاريخه، حيث ينتظم موروثه الأدبى، كما انتظم موروث صلاح عبدالصبور أبا العلاء

وشكسبير، أبا نواس ويوديلير، ابن الرومى وإليوت، الشعر الجاهلى ولوركا، فضلا عن كل ما أتبع له من الشعراء والقصاصد والأفكار والخواطر. وهى أخيرا حياة الانتماء إلى تراث قومى بعينه، داخل التراث الإنسانى العام، بالمعنى الذى يحقق جدل الخاص والعام، الوحدة والتنوع، ولكن فى إطار من الحياة «فى» وجود له مغزاه الفردى الذى لا يكتسب معناه إلا «فى» وجود أعم، هو السعى المتصل للإنسان، منذ أن فهم دلالة قول سقراط: اعرف نفسك.

هذه الدلالة هى ما بدأ به صلاح عبدالصبور الأسطر الأولى من كتابه «حياتى فى الشعر»، فقد أفضى قول سقراط، فيما يقول، إلى تفتيت الذرة الكونية الكبرى المسماة بالإنسان، الذرة الكونية التى يتكون من تناغم أحادها ما نسميه بالمجتمع، ومن حركتها ما نطلق عليه اسم التاريخ، ومن لحظات نشوتها ما نعرفه بالفن. ولم يتوجه سقراط بقوله اعرف نفسك إلا إلى الإنسان، لأن الإنسان هو الوجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته إلى جانب وعيه للكون، فهو وعى الكون الذى يفقد معناه بعيدا عن حضوره، وهو الوعى الذى يعى أنه يعى، وعظمة هذا الوعى أنه يستطيع أن يعقل ذاته، وأن يواجه نفسه، وأن يجعل من نفسه ذاتا وموضوعا، ناظرا ومنظورا إليه، ينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة، ويحقق بانقسامه والتناغم قدرا من العداوة والمحبة،

لذة اكتشاف الحقيقة وألمها، فوعى الذات هو نقطة مواجهة الذات التي هي الخطوة الأولى في رحلة المعرفة التي هي رحلة للإبداع. ولا فارق جذريا بين الإبداع والمعرفة، فالإبداع شكل من أشكال المعرفة. والشعر حال من أحوال تعرف الذات، في لحظة أشبه بلحظات الحدس.

إن الشعر كيان معرفي مستقل له طبيعته النوعية الخاصة فيما يراه صلاح عبدالصبور، ينبع من وعى الشاعر بذاته ونظرة فيها ليرى من خلالها الكون والكائنات، فهو عملية تبدأ بوعى الذات لنفسها وتأملها علاقاتها بالأشياء من حولها، وتنتهى باكتشاف حقيقة جديدة تفسر هذه العلاقة وتضيف إلى الذات خبرة جديدة. وإذا كانت هذه العملية تبدأ من وعى الشاعر بذاته فإنها تنطوى على قدر من الثنائية والانفصال، فالشاعر لا يعي ذاته أو يتعقلها إلا إذا تباعد عنها، جافاها ليعرفها، تحول إلى ذات وموضوع ومرآة، بالمعنى الذى يجعل من إبداع القصيدة نوعا خاصا من المعرفة التي يكتسبها الشاعر، عندما يدبر حوارا ثلاثى الأبعاد بين ذاته الناطقة وذاته المنظور فيها والأشياء. وتتولد القصيدة بواسطة هذا الحوار، خبرة جديدة، معرفة مضافة تزيد الذات وعيا بنفسها ودراية بالعالم حولها، تدفع بها إلى الأمام على طريق المعرفة الذى يرتحل فيه الشاعر والقارئ.

ويعنى ذلك أن معرفة الشاعر معرفة تخيلية، مغايرة في نوعها لمعرفة العلم أو الفلسفة، فهي تعتمد على الوثبات الوجدانية التى تستضىء بنورها الأشياء، فتتجلى العلاقات التى لم تكن مدركة، قبل أن يمارس الخيال دوره، فى الجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة، ويحيل فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة، محطما سور المدركات العرفية، بما يدفع الشاعر المتخيل أولا والقارئ المستقبل ثانيا إلى حال جديد من الوعي، حال يبدو معها أن كل شئ يكتسب معنى مفاجئا لم يكن له من قبل.

هكذا يقترب صلاح عبد الصبور من عالم التصوف، حيث الحدس الذى يحيل الوثبات الوجدانية إلى أحوال، الكشف الذى يستضىء بنور الرؤيا، والخيال الذى هو علم البرزخ وعلم ظهور المعانى التى لا تقوم بنفسها، وبواسطة العقد الذى تعرج إليه الحواس وتتزل المعانى. وأخيرا المقامات التى ترتقى فيها الذات إلى أن تصل، فإذا وصلت اتصلت، وإذا اتصلت انقطعت.

وقد ساعده على الاقتراب من التصوف أمران: أولهما أن التصوف ينطوى على بعد إنسانى لا تخطئه العين، فهو – أعنى التصوف – لا يقيم حواجز بين البشر، ولا يمايز بين بنى آدم إلا بصفاء القلب فى حضرة الحق، ويؤكد معنى الإنسان من حيث هو إنسان، أو من حيث إنسانيته التى ترجع إلى حضرة الحقائق

التي تتقوم بها نشأته في عمومها، وإلى حضرة الحق الذي هو حضوره، فالإنسان للحق بمنزلة إنسان العين من العين الذي يكون به النظر، وهو المعبر عنه بالبصر فيما يقول ابن عربي الذي يؤكد أن الإنسان سمي إنساناً لأنه به ينظر الحق إلى خلقه فيرحمهم. هذا البعد الإنساني للتصوف هو ما يجسده مبدأ «الحب» أو يتجسد به في التجربة الصوفية، وذلك بوصفه مبدأ لا يفرق بين الكائنات، ولا يخضع إلى حواجز الأعراق واللغات، ويعلى من الإنسان في الوجود، لأنه مبدأ قبول الحق بالحق للحق، وذلك بالمعنى الذي لا يبتعد كثيراً عن دلالة أبيات ابن عربي الشهيرة في «ترجمان الأشواق»:

لقد صار قلبي قابلاً كلِّ صورةٍ      فمرعى لغزلانٍ وديراً لرهبانٍ  
وبيناً لأوثانٍ وكعبةً طائفٌ      والوَّاحِ قوراةً ومُصحِّفِ قرآنٍ  
أدينُ بدينِ الحُبِّ أني توجَّهْتُ      رَكائبُهُ فالحبُّ ديني وإيمانِي

والصلة بين الشعر والحب صلة وثيقة، فالحب مثل الشعر ميلاد بلا حسابان، والحب مثل الشعر وثبة مفاجئة في الوجود، والحب قهار كمثل الشعر:

يرفرقُ في فضاء الكون لا تَمُتُّ له جبهةُ  
وتَمُتُّ جبهةُ الإنسان

أما الأمر الثاني الذي ساعد صلاح عبد الصبور على الاقتراب من التصوف فهو أن حديث المتصوفة عن تجربة

الكشف، أو تدرجهم بين المقامات، أو فرحتهم باللوامع، إنما هو حديث ينطبق على التجربة الإبداعية للشعر، أو الفن بعامته، فالرؤية الحدسية للكون واحدة فى المجالين، والوثبات الوجدانية التى تستضىء بها روح الشاعر لا تختلف عن اللوامع التى يهتدى بها العارف، واللغة التى تصاغ بها الفتوحات الصوفية لا تختلف فى تكوينها العلانقى عن لغة الإبداع، خصوصا حين تتسع الرؤية فتضيق العبارة فيما يقول النفرى، وتفرض الرؤيا توسيع العبارة بما يجلى حضورها، فالعبارة قد تخون مطلقها فى اشتمالها على غير المعتقد، وسقوطها بوبن الغرض المعتمد فيما يقول التوحيدى، وذلك موقف لا خبر عنه إلا بالإيماء اللطيف والرمز الرهيف والإشارة التى تكتفى بالإلماح دون التصريح. يضاف إلى ذلك أهمية الخيال فى كل من التجربة الإبداعية والتجربة الصوفية، على مستوى الممارسة والوعى فى أن، وذلك تشابه يذنو بطرفيه إلى حال من الاتحاد، خاصة حين يرتقى المتصوفة بالخيال، ويقول ابن عربى باسمهم جميعا إن الله سبحانه وتعالى لم يوجد أعظم من الخيال منزلة ولا أعم حكما، فحكمه يسرى فى جميع الموجودات والمعدومات، والخيال من حقيقته أن يُجَسَّدَ وَيُصَوَّرَ ما ليس بجسد ولا صورة، وهو حس باطن بين المعقول والمحسوس، ويجمع بين الإطلاق العام الذى لا إطلاق يشبهه، وله التصرف العام فى الواجب والمحال والجائز.

ولم يكن من المصادفة، والأمر كذلك، أن تتسرب العناصر الصوفية إلى شعر صلاح عبد الصبور منذ البداية، ومن قبل أن يصوغ قناع «بشر الحافي» الذي كان استهلالاً لقناع «الحلاج» الذي لم تفارق تجلياته شعر صلاح عبد الصبور قط، سواء في مستويات الحضور أو الغياب. وما ذاك إلا لأن التصوف حضور كلّي اقتحم عالم صلاح عبد الصبور في دنياه الأولى (حين كان طفلاً يافعا يحاول الوصول إلى لحظة الكشف بمدومة الصلاة) واستمر إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً في تكوين وعيه النظري ورؤيته الشعرية. ولكن صلاح عبد الصبور الشاعر والمتأمل في الشعر ينجذب انجذاباً خاصاً، حميماً، إلى رمزين أساسيين من رموز المتصوفة، هما: رمزا «المرأة» و«الطريق».

الرمز الأول قرين الانقسام والالتئام الذي تنطوى عليه الذات العارفة في فعلها الخلاق، ابتداءً من لحظة المعرفة الأولية التي تجتلي فيها الأنا نفسها. كما لو كانت تتطلع إلى مرآة، فتغدو الرائي والمرئي، وانتهاءً بلحظة الكشف الكلية التي تتزاح فيها الحجب، وتنعكس أنوار الأنا المطلقة على الأنا المحدودة، بالمعنى الذي قصد إليه بيت ابن عربي:

قَلْبُ الْمُحَقِّقِ مِرْآةٌ فَمَنْ نَظَرَ      يَرَى الَّذِي أَوْجَدَ الْأَرْوَاحَ وَالصُّورَا

وهو معنى لم يكن بعيداً عن الدلالة التي قصد إليها الحلاج عندما حدثنا عن القبس الذي تركه الله في خلقه:

فتحن له كمرآة، يطالع فوق صفحتها  
جَمَالَ الذاتِ مَجْلُوءًا ويشهدُ حُسْنَهُ فينا  
فإن تَصَفُّ قُلُوبُ النَّاسِ، نَأْنِسُ نَظْرَةَ الرَّحْمَنِ  
إلى مرآتنا، ويديم نظرتَه، فتحيننا.

وتجليات المرأة لافقة، فى سياقاتها متعددة الأبعاد، فى  
الممارسة الإبداعية لصالح عبد الصبور وتأصيله النظرى على  
السواء، وذلك منذ اللحظة التى ينقلب فيها الوعى النظرى على  
نفسه، فيغدو ذاتا تنظر إلى نفسها فى مرآتها التى هى إياها،  
وأخرى ناظرة إلى نفسها فى المرأة. والقصيدَة نفسها تتحول  
إلى مرآة للعالم، كأنها مرايا علب المساء والمصاعد، حين يسيطر  
وعى المدنية الحديثة. أما حين يسيطر التأمل الروحى، فإن  
القصيدَة تبو شبيهة باللمحة الحسية التى تتكشف فيها:

... المدن المرسومة فى كهف مرايا الله

ظلا دون قوام.

ويوازى ذلك تحول القصيدة إلى مرآة للشاعر، سواء فى  
تطلعه إلى العالم أو تطلعه إلى نفسه، خاصة فى لحظات التوحد  
التي تكتشف فيها الذات أنها تضحك فى مرآتها وحدها، أو تدرك  
أن وجهها مجنوع الأنف، أو أن العينين:  
مرآتان يرى فى عمقهما العشاق ملامحهم



حين يميل الوجه الهيمان على الوجه الهيمان.

ويكمل ذلك تحول الطبيعة إلى مرآة للإنسان، تنعكس عليها  
حظوظه ما بين الشقاوة والسعادة، النماء والذبول، الشروق  
والغروب، تماما كما تحولت الشمس إلى مرآة للإنسان، في دورته  
ما بين الحياة والموت في قصيدة «الشمس والمرآة».

أما الرمز الصوفي الثاني الذي انجذب إليه صلاح عبد  
الصبور فقرين ارتحال الذات في طريق الكشف، وتنقلها في  
المشاق حتى يصفوها الطريق، وتستبين الصوى، وترتقى الذات  
من باده إلى وارد، ما بين اللوائح واللوامع والطوالع، في أحوال  
من التلوين والتمكين، إلى أن ينتهي سفر الطالبين إلى الظفر  
بنفوسهم، أو الظفر بالقصيدة، فتنتهي المراحل (أماكن الرحيل)  
إلى المراحل (أماكن الربيع) وتتجسد القصيدة، بعد رحلة الشاعر  
إلى المعنى، أو رحلة المعنى إلى الشاعر. وتلك هي الرحلة التي  
تحولت إلى موضوع للإبداع، مرآة أخرى يجتلى الإبداع فيها  
نفسه، منذ أن كتب صلاح عبد الصبور قصيدته «الرحلة»  
(١٩٥٢) التي كانت الاستهلال الباكر لقصيدة «رحلة في الليل»  
(١٩٥٥). وهي القصيدة التي أتبعها بقصيدة «أغنية ولاء»  
(١٩٥٦) التي كانت ابتهاجا صوفيا تستنزل الشعر، وتسعى إليه،  
طالبة عطاء، بعد أن نزع الأنا عن نفسها كل زخارف الدنيا،  
وتجردت تجرد الحاج إلى قدس الأقداس.



## قناع الحلاج

قناع الحلاج هو التجسد الدرامي للشاعر الحكيم في مجالده المحدث، وهو القناع الذي يلتصق بأسطورة الشاعر ... ث، ويدل عليها، في شعر صلاح عبدالصبور، سواء في الطقس الذي يؤديه هذا الشاعر بوصفه المفتدى، المنقذ، المخّص، صاحب الرؤية، رسول الهداية، حامل البشارة، أو في الدلالة التي يرمي إليها، خلا، رحلته في البحث عن المعنى والمغزى، أو في سؤاله الجذري: ماذا آصنع؟

وابتداءً، فقناع الحلاج قناع رجل من غمار الموالى، فقير الأرومة والمنبت، ولد كآلاف من يولون بآلاف أيام هذا الوجود لكنه ينطوى، في جانب منه، على تصوف يشهد أسرار الكون، فيتحول إلى كائن مفارق، ينأى عن الخلق بجذبة الحق، وينطوى، في جانبه الثانى، على حكيم متأمل، عقله أسرع من حدسه، وخبرته الحياتية تسبق عيانه المباشر. ويصل الشاعر فيه بين الحكيم والصوفى، فيجمع نشوة الكشف وهدأة التأمل، ويصوغ بالألفاظ شهوة إصلاح العالم، خاصة بعد أن أدرك أن للألفاظ سلطاناً على الإنسان، وأن الفعل والقول جناحان عليان، وأن الكلمة إذا رفعت سيفاً فهى السيف.

ولا يستبقى قناع الحلاج، فى شعر صلاح عبد الصبور، من سمية الأصل فى التاريخ (أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج البضاوى ٢٤٤-٣٠٩هـ) سوى بعض المعنى والمغزى، يحملهما معه وجه شبه لا يخفى دلالة مشتركة، دلالة تعين على الإبحار فى عالم جديد، معاصر، يكتسب معه المعنى والمغزى ملامح محدثة، ويغدو الحلاج قناعاً جذرياً من أقنعة عالمنا الدالة، وذلك من الزاوية التى تبرز حضور «الشاعر» فى هذا العالم، وتضيف إلى أسطوريته للعاصرة عمقا أكثر من العمق الظاهر، وزمناً أبعد من الزمن الحاضر، فتنتقل حضور الشاعر من مستواه الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهري.

وقد بدأ هذا القناع إضاءة أدونيسية - نسبة إلى أنونيس الشاعر - كاشفة لأسطورة نظيره المحدث، شاعر الأسرار والجذور، بعثنا القريب من موتنا المعاد، فكان الحلاج ريشة خضراء منفوخة الأوداج باللهب، والنار فى عينيه تمتد إلى السماء، كأنه صورة أخرى من الفينيقي، فى «أغانى مهيار الدمشقي» (١٩٦١). وتحول إلى قناع شعائري، فى طقس الذى يأتى ولا يأتى عند البياتى، فكان «عذاب الحلاج» (١٩٦٤) حلماً لمن ينتظر فجر خلاصه فى العالم الجديد، وسؤالاً أبدياً عن الذى يموت فى الطفولة، ويولد فى الكهولة، ضمن «سفر الفقر والثروة» حيث لا تقنى الثورة أو تتبدد. وتولدت من الرمز نفسه مأساة

مكتملة الملامح والقسمات، هي «مأساة العلاج» (١٩٦٤) مسرحية صلاح عبد الصبور الأولى التي تشير نوالها إلى عالم الشاعر الحديث، المستور وراء القناع، أكثر مما تشير إلى العالم القديم للقناع نفسه، والتي يهيمن فيها الحكيم على الصوفى، فلا تنقلت لغة الثانى فى شطحات الوجد، بل تظل لغة منضبطة، لا يريكتا فيها شطح، ولا يشتبه علينا رمز يستغيث من الشكل والضد، ولا تركيب الوجود بفقد الوجود، ولا ينطق الصوت الطالع منها بشئ من قبيل:

جنونى لك تقليدس      وظنى منك تهويوس  
بل ينطق لغة العقلاء الذين يتحدثون بالأمثال أو الصور دون أن تفارقهم، قط، نبرة «القديس» الذى دعا أحبابه، فى «أقول لكم»، ليطعمهم كسرة من حكمة الأجيال، مغموسة فى وعى زماننا المحدث.

والقناع فى مأساة «العلاج» قناع كُلى الوجود يفرض حضوره المهيمن على المسرحية كلها، كأنه المركز الذى يبدأ من كل شئ ليعود إليه، دون أن يغيب عن أعيننا أو سمعنا، على النقيض من قناع إليوت الشبيه الذى نسب إلى صلاح عبد الصبور التأثير به. أعنى قناع «توماس بيكيت» فى «جريمة قتل فى الكاتدرائية»، حيث لا يكاد القديس توماس يظهر على المسرح

بالقياس إلى الجوقة التي تبو كلية الحضور في النص ومركزه الأوحد. أما قناع الحلاج فهو كل شيء في مؤسساته التي تنبئ بنية المجاز: له ظاهر وباطن.

في الظاهر، نحن إزاء مأساة إغريقية من حيث المبنى، محورها سقطة الحلاج التي يجسدها مشهد البوح بعلاقته بخالقه، وباعثه الزهو بحاله. وحين اقتترف الحلاج سقطة أباح للناس دمه، فقد أفضى سر الصحبة التي تعهد بكتمانها إلى أن يطويه القبر. وعندما أذاع السر، وخان العهد، سقطت مروءته أمام الله والناس، وكان القتل جزاء السقطة التي جره إليها زهوه.

أما الباطن، المعنى الثاني بلغة عبد القاهر الجرجاني، فهو مأساة الشاعر المعاصر التي تدور حول إيمانه بالكلمة، ودورها في مواجهة الشر الذي استولى في ملكوت الله، وهو الدور الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالتضحية، وممارسة شعيرة الافتداء التي يتحول بها موت الشاعر إلى بداية خلاص العالم. ولذلك كان الحلاج يقول:

إن من يقتلني سيدخل الجنان،

لأنه بسيفه أتم الدوره.

لأنه أغاث بالدم إذ نخس الوريد،

شجرة جديّة زرعها بلفظي المقيم،

فَلَبَّتْ الْحَيَاةُ فِيهَا، طَالَتْ الْأَخْصَانُ،  
مُثْمَرَةٌ تَكُونُ فِي مَجَاعَةِ الزَّمَانِ،  
خَضِرَاءُ تُعَلَى دُونَ مَوْعِدٍ بِلَا أَوَّانِ.

فى هذه الشعيرة، يلتقى حلاج صلاح عبد الصبور وحلاج أدونيس والبياتى على السواء، فالدم الذى يغيث بالحياة شجيرة الكلمات الجديبة ليحيلها إلى شجيرة خضراء، فى «مأساة الحلاج»، لا يتباعد كثيرا عن الحلاج الذى يتحول إلى ريشة خضراء منفوخة الأوداج باللهيب، فى «أغانى مهيار الدمشقى»، ولا يتباعد بالقدر نفسه عن الحلاج الذى ينام منتظرا فجر خلاصه ساعة الإعدام، فى «سفر الفقر والثورة»، حيث النار التى اقترنت بالقناع نفسه عند أدونيس، وتحولت إلى علامة أخرى من علامات الولادة المجددة فى البعث النارى للجسم الذى قطعوا أوصاله، وأحرقوها، ونثروا رمادها فى الريح، فأصبح الرماد غابة مزهرة.

وتعنى هذه الشعيرة تأكيد أسطورة الشاعر الذى يخاطبنا بصيغة «الحق أقول لكم» منذ الديوان الثانى لصلاح عبد الصبور، ذلك الكائن النورانى الذى أراد الحلاج أن يكونه، عندما أراد أن يموت كى يعود للسماء، كائنه طفل سماوى شريد. هذا الكائن لا يتطلع إلى أن يحيى الموتى، لأنه لم يدرك شأؤ ابن العذراء، ولم يُعطَ تصرفه فى الأجساد. ولكنه يؤمن بقدرة كلماته على إحياء

## الأرواح الميتة:

فلكى تحي جسداً حُزَّ رُبَّةَ عيسى أو مُعْجَزَتَهُ  
أما كى تحي الروحَ فيكفى أن تَمْلِكَ كَلِمَاتِهِ.

ولذلك يبدو حضوره فى المسرحية وجهاً آخر من حضوره  
فى العالم. أعنى حضور المركز الذى تتفرع عنه الأطراف،  
وحضور الحكمة التى تنطوى على كل اليقين، والكلمة التى تتحول  
إلى «لوجوس» موزع على كائنات نورانية، يتسق بها الوجود  
وتتناغم عناصره، فالحلاج واحد من هؤلاء النورانيين الذين  
وجدوا:

ليكونوا ميزان الكون المعتل،

وفيضوا نور الله على قلب الفقراء،

وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة

لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء

هذا الوجه من الحلاج تدعمه مشابهة القناع بأصله الذى  
يقترن بوحدة الشهود، اقترانه بجملة الحلاج المشهورة: «ركعتان  
فى العشق لا يصح وضوؤها إلا بالدم». لكن المشابهة لا تصل  
بطرفيها إلى حال من الاتحاد، ومن ثم لا تصل إلى الذروة التى  
تلقى بها فى العباب المتلاطم العاصف لنموذج ديونيزيوس.  
فالعناصر العقلانية المضادة توقف من الاندفاع الصوفية التى  
تفضى إلى الطول، أو تفضى إلى الاحتراق بنار الوالihin بيوادی



الكشف. ولذلك تتحول ملامح قناع الحلاج، وتنتقل من هيئة الطفل السماوى إلى هيئة شيخ مجهد، أضناه التطواف فى أرجاء الدنيا طلباً للقطنة، شيخ يلغو فى أمر الحكام، يحلم أن توضع خمر السلطة فى أكواب العدل، يسعى إلى الناس فى الطرقات وفى الأسواق، ويخلع خرقة الصوفية لأنه رأى فيها ستراً يحجبه عن أعين الناس فى بلاده.

عند هذا المستوى من الدلالة، يغدو قناع الحلاج قريب الشبه من قناع السندباد الذى أضناه التطواف، مثله، فى أرجاء الدنيا طلباً للقطنة، فالعلاقة بين الاثنين وثيقة، فى تجاوب الرموز، تؤكد لها دلالة الطريق الذى يمضى فيه الاثنان، بحثاً عن ما هو أعز من وجود النار فى قعور البحار. وسفر المعرفة، والبحث المجدد عنها، والارتحال المتواصل فى طلبها، علامات بارزة فى قناع الحلاج الذى طوف فى الأرض سواحا كما السندباد: لهث وراء العلوم سنيماً، ككلب يشم روائح صيد فيتبعها، ثم يحتال حتى ينال سبيلاً إليها، وارتحل فى الأوراق باحثاً، شَبّاً قَلَمِهِ شِرَاعُ سَفِينَتِهِ، حقائق الأشياء والأحوال غايته، إلى أن تكشفت له الدنيا، وتجلت له أحوالها، فى الساحات، الخانات، المارستانات، المعتقلات، الماشين فى الطرقات:

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة،  
المسرعين الخطو نحو الموت،

فصار حكيما يلقى الناس بظهر السوق عطاشا، فيرويههم من ماء الكلمات، جوعى فيطاعهم من أثمار الحكمة.

والمعرفة فى قناع الحلاج ليست موهبة، أو وحيا، أو إلهاما، فى هذا المستوى من الدلالة السياقية، ولم تنتزل عليه من أعلى كالفيض، بل صعدت من قلب الدنيا، والترحال الساعى فى أرجاء الكون، والبحث الذى لا يهدأ فى كل مكان، فهى نتيجة جهد بشرى مضمّن، ومكابدة إنسانية، وتعرف لا يتوقف مسعاها. وممّن أن اعتاد الحلاج التفكير، كما يعتاد المدمن وخز الأفيون، وهو ممسوس بسؤال الإنسان:

يَرَا اللّهُ الدُّنْيَا إِحْكَامًا وَنِظَامًا

فلماذا اضطربت واختلّ الإحكام؟

خَلَقَ الْإِنْسَانَ عَلَى صُورِهِ فِى أَحْسَن تَقْوِيمٍ

فلماذا ردّ إلى ذرّ الأنعام؟

و"السؤال" طراز وجود وشعار هوية فى قناع الحلاج، وهو علامته ممّن أن أعلن أنه كان يحب السؤال، فأصبح السؤال ملمحه الذى يعرفه به كل من اقترب منه . وهو يشبه، فى ذلك، الممثل المستور وراءه الذى كان مريضا بالسؤال عن العلة فى كل شىء. وقد أورثه هذا المرض قراءة الحكمة، وعادة التأمل التى لم تفارقه قط، فأصبح جديرا بالصفة: لسان سؤال لا يكف عن السؤال، وقلب عقول يعى أن المعرفة سؤال أبدي يطرح كل منية:

فإذا ألهمت الرد تشكل فى كلمات أخرى،  
وتولد عنه سؤال آخر يعنى ردا.

ولذلك فمعرفة حوار لا يتوقف، لأنها معرفة عصر ملثات، قاس،  
وضنين، عصر لم يعد فيه مكان لليقين أو المعجزات. والمعجزة  
الوحيدة التى يطلبها قناع الحلاج الحكيم، فى هذا العصر، هى  
الجلد، الصبر، المضى فى قرع الأبواب المغلقة بالأسئلة التى قد  
تفتح ثغرة، الأسئلة التى تواجه الإنسان بمصيره، أو تضعه فى  
مواجهه حضوره فى الوجود، الأسئلة الجذرية التى تقول: ماذا  
نفعل؟ ماذا أختار؟ هل أرفع صوتى أم أرفع سيفى؟ ماذا  
أصنع؟

ولأن الوعى بالسؤال على هذا النمووعى حدائى ( أو  
محدث ) فإنه لا ينطوى على اليقين أو الجزم بل الشك والإيمان  
بنسبية الأشياء. وعى لايسعد صاحبه العلم بل يزيده حيرة  
واجفة، يشعر معها أنه ضئيل كقطرة طل، خائف، مرتعد، لا يكف  
عن السؤال: أين المظلومون وأين الظلمة؟ وعى يمكن أن ييكى  
صاحبه حيرة، أو يتردد فى الاختيار، أو يتمزق بين البدائل  
المطروحة، أو ينقسم على نفسه انقسامه على اختياره، فيظل وعيا  
مناقضا لليقين الجازم الذى يتكلم به صاحب الكشف الذى لا  
يقبل نقضا أو سؤالا.

وأحسب أن هذا الوعي المنقسم على نفسه هو الذى انتهى بقناع الحلاج إلى أن يؤدي دور المرأة، فى الدلالة التى تنشطر بها الأنا على نفسها، حين تجتلى حضورها فى آخر هو إياها وهو غيرها، وتتأمل البدائل المطروحة عليها، أو الخيارات المتاحة أمامها، على نحو يتيح لها اكتشاف الأبعاد المعقدة الخطرة فى الموقف، ومن ثم الإجابة عن السؤال الجذرى الذى يلح عليها، من أول الحركة الدرامية للقناع إلى نهايتها، وهو: ماذا أصنع؟ ويعنى هذا الدور أداء وظيفة معرفية، يقوم بها القناع، حين يتيح للأنا اكتشاف حدود الممكن أو المستحيل من قدراتها أو أفكارها، ويضعها فى أفق نقدى من الوعي المجدد باختياراتها. وتتضافر هذه الوظيفة المعرفية، بدورها، مع وظائف التقية التى تؤديها الأقنعة فى بلاغة المقموعين، حين تزواج ما بين خصائص الرمز والتمثيل الكنائى (الآليجورى) فى اللغة الأيسوبية المراوغة التى تتخفى تحت ستار الإيماء والتورية، كى تقول بالألفاظ الملتفة بالأسمال ما يكشف جسد الواقع، أو يبدو كالصدق العريان.

لقد جُرَّجَ الحلاج من زهوه إلى حتفه. ذلك ما حدث على مستوى السطح الخارجى، المعنى الأول، الظاهر، من أداء القناع. ولكن ما وراء هذا السطح، وما ينطوى عليه المعنى الثانى، الباطن، هو قضية خلاص شخصى، يتكلم فيه المفرد بصيغة الجمع، ويكشف عن الإشكال الجذرى للشاعر المختبئ وراء

القناع، ذلك الشاعر الذى كان يعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من  
ظواهر عصره، وعلى رأسها ظاهرة السلطان الذى يقف على قمة  
دولة تسلطية، تقمع كل صوت مختلف أو رأى معارض، ينهض  
فى وجه شرورها التى استولت فى ملكوت الله. وكانت الأسئلة  
تزدحم فى خاطر الشاعر الذى يحلم بالحرية والعدل ازدحاما  
مضطربا، وكان عليه أن يسأل السؤال نفسه الذى طرحه العلاج:  
ماذا أصنع؟

هل أدعو جمع الفقراء  
أن يلقوا سيف النعمة فى أفئدة الظلمة؟  
ما أتعب أن نلقى بعض الشر ببعض الشر  
ونداوى إنما بجرمة.

ماذا أصنع؟  
أدعو الظلمة أن يضعوا الظلم من الناس  
لكن هل تفتح كلمة  
قلبا مقفولا برتاج ذهبى؟

ولم يكن العلاج، أو شبيه العلاج المستور وراء قناعه،  
يملك سوى كلماته، فكانت الكلمات خلاصا من تعقد الموقف،  
ومجازة لرعب الاختيار، ففى البدء كانت الكلمة، وفى النهاية  
تكون الكلمة شهادة إنسان من أهل الرؤية. ولكن الكلمة ركعة فى  
العشق لا يصح وضوؤها إلا بالدم فى هذا السياق. ومن ثم

تتحول هذه الكلمة، بعد أن تتعمد بالدم، من شهادة إلى استشهداد. وفي الوقت نفسه يتحول الاستشهداد إلى حضور فاجع لأسطورة الشاعر، المنقذ، المخلص.

وأية ذلك أن القناع يتحرك في دائرة من نظائر الفكر والرؤية، في موازنة المشابهة التي تقابل بين العلاج والشبلى. أو موازنة المناقضة التي تضع العلاج في مواجهة القاضي أبى عمر، أو تضع أبا عمر في مواجهة ابن سريج. وتلك دائرة يرسم حدودها تعارض الحدس مع العقل، والعقل مع النقل، وتظل دائرة منغلقة على أفنعة تتحرك حركة موازية أو مناقضة. ولكنها حركة يؤديها أصحاب الكلمة في كل الأحوال، بون أن نرى السلطان قط، أو نشهد لقاء تضاد بينه وبين العلاج. التضاد الوحيد الذى نراه، على مستوى الحضور، فى «مأساة العلاج»، هو تضاد الكلمة، حين تنقسم الكلمة على نفسها، انقسام الأنا على ذاتها، وانقسام أصحاب الكلمة فى الموقف من ظلم ولادة الأمر. أعنى الانقسام الذى تغب فيه الكلمات منطوقا متعارض الدلالة، ومن ثم القيمة، بين فقيه السلطان (أبو عمر) وفقيه العقل (ابن سريج) وصاحب الرؤية الذى يرخى الجفن على القلب لا يرى سواه أو خارجه (الشبلى) وصاحب الرؤية الثائرة الذى خلع الخرقة وانحاز إلى الناس فى الطرقات والأسواق (العلاج). وذلك انقسام بين خيارات متعددة لإجابات مختلفة عن السؤال الجذرى

للأنا المستورة وراء القناع، أو المتطلعة إلى نفسها فى مرآة قناعها وفى مرايا الأئنة المناظرة: المشابهة والمناقضة فى أن. وهو انقسام يفرض تأمل كل اختيار ممكن، من الزاوية التى تجتلى بها الأنا نفسها فى غيرها، على مستوى الشبيه والنقيض، ولكن فى الدائرة نفسها للنظير الذى لا يغادر منطقة اختيار الكلمة.

هكذا، طرح قناع الحلاج نور الشاعر فى المجتمع، وأجاب عن السؤال الجذرى الذى يلقيه الفنان على نفسه حين يستولى الشر فى ملكوت الله. وكانت إجابة الحلاج واختياره هى أن يتكلم ويموت، لا من حيث هو صوفى شاعر فى النصف الثانى من القرن الثالث للهجرة، وإنما من حيث هو شاعر حكيم فى القرن الخامس عشر للهجرة، يربطه بنظيره المتصوف وحدة المنبع والغاية، فى الدائرة الدالية للاختيار نفسه، وهو التضحية التى تجود بالنفس لتسهم فى عودة الكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة. وتلك هى الدائرة التى أوماً بها عذاب الحلاج، فى القرن الثالث للهجرة، إلى عذاب المفكرين فى معظم دول العالم الثالث، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم. وأخيراً، هى الدائرة التى جعلت من «مأساة الحلاج» مرآة تؤدى وظيفة معرفية، من منظور الأنا المستورة وراء القناع، على نحو كشف به

القناع عن المنحنى الشخصى للمأساة، فى لغة الشاعر المفرد  
الذى انطوى على صيغة الجمع، والذى وجد فى مأساة القناع  
تجسيدا وتعبيرا عن الإيمان العظيم الذى بقى له نقيا لا تشويه  
شائبة، إلى أن مات به، وهو الإيمان بالكلمة التى تبقى بعد  
صاحبها، لأنها تسهم فى الانتقال بالعالم والإنسان من مستوى  
الضرورة إلى مستوى الحرية.



## لماذا أدونيس؟

من الأعداد التي أعتز بالإشراف عليها، في السنوات التي عملت فيها رئيساً لتحرير مجلة «فصول» للنقد الأدبي، العدد الخاص بأدونيس، على أحمد سعيد. وهو العدد الذي تضخمت صفحاته على نحو استثنائي، نتيجة كثرة من أسهموا بالكتابة فيه، متطوعين، بلا مقابل مادي، من النقاد العرب الذين مثلوا الأقطار العربية في امتدادها من المحيط إلى الخليج، جنبا إلى جنب النقاد الأجانب الذين أسهموا مع أقرانهم العرب في التعبير عن موقفهم النقدي من شاعر غامر في الأطراف القصوى من أقاليم الإبداع.

وأذكر أنني بعد أن أنهيت كتابة مفتتح العدد، استرجعت ما عقدنا عليه العزم منذ ما يزيد على عشرين عاماً، أيام أن خططنا لإصدار مجلة «فصول» التي خرج عددها الأول إلى الجمهور في شهر أكتوبر، سنة ١٩٨٠، فقد استقر رأينا على تخصيص بعض الأعداد لأعلام الشعر العربي الحديث والمعاصر الذين استهلوا اتجاهات جديدة. ولم يكن ذلك على سبيل الوع بالجدّة في ذاتها وإنما على سبيل الاحتفاء بالحضور الخلاق للمبدع الذي يفرض أصالة ملامحه المائزة على المشهد الشعري، فيبتدئ عهداً جديداً من وعود الرؤية المغايرة، وينجز من

الإضافات الكيفية فى مجاله ما يثرى الوعى، ويرتقى بالذائقة، ويحرر رغبة التجريب والمغامرة والكشف.

وقد حققنا بعض ما خططنا له حين أصدرنا من «فصول» عددا خاصا عن الشاعر صلاح عبد الصبور بعنوان «الشاعر والكلمة» فى أكتوبر ١٩٨١، فى أعقاب وفاته المفاجعة فى الرابع عشر من شهر أغسطس سنة ١٩٨١. ولم يكد يمضى عام على عدد صلاح عبد الصبور حتى ظهر عددان خاصان عن أحمد شوقى وحافظ إبراهيم سنة ١٩٨٢ بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاتهما سنة ١٩٣٢. وتوقفت «فصول» لسنوات عن متابعة الاحتفاء بأعلام الشعر، نتيجة انشغالها بقضايا ملحة ظلت ترققها. ولم ترجع إلى ما استنته لنفسها من تسليط الضوء على شاعر بعينه إلا حينما احتفلت بحصول أحمد عبد المعطى حجازى على جائزة الشاعر الإفريقى تشيكايأ أوتامسى بملف متكامل فى خريف ١٩٩٦.

ويعد أن أصدرنا ملف حجازى، أخذنا نفكر فى معاودة المضى فى خططنا القديمة. وكان السؤال الصعب: بمن نبدأ؟ وساعدنا فى الإجابة ما وضعناه لأنفسنا من ضوابط ثلاثة. أولها: أن يكون الشاعر الذى نستأنف به من خارج مصر تأكيدا للبعد القومى، خصوصا بعد أن أفرنت «فصول» أعدادا خاصة لكل من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وصلاح عبد الصبور، فضلا

عن ملف أحمد عبد المعطى حجازى، وثانيها: أن نبدأ من الشعراء المعاصرين الأحياء، نقضا لعادة تكريم الشعراء بعد موتهم وعدم إظهار ما يستحقونه من تقدير نقدى فى نزوة نشاطهم. وثالثها: أن يكون الشاعر الذى نبدأ به جنزيا فى إنجازة، إشكاليا فى إبداعه، يطرح فنه من الأسئلة المفتوحة أكثر مما يتيح من الإجابات الجاهزة.

وبعد تفكير طويل ونقاش هادئ، استقر رأى على أن نبدأ بعلى أحمد سعيد «أدونيس» لأسباب متعددة. أولها أن أدونيس شاعر إشكالى بكل معنى الكلمة، أحدث إنجازة الإبداعى، ولا يزال، عاصفة شعرية ربيعية لاتزال تثير من غبار الطلع ما يدفع إلى تولد عشرات الأسئلة وتصارع عشرات الأجوبة. ونحن نؤثر فى «فصول» مواجهة الإشكالى بالدرس، ووضع موضع المسألة، وقرائه فى تجلياته المتباينة، غير بعيد عن سياق الاستجابات المتعارضة التى يثيرها فى علاقته بالمستقبلين له من المعارضين أو المؤيدين. ولا شك أن شعر أدونيس أثار، ولا يزال يثير، الكثير من القضايا والمشكلات التى تستحق مناقشة هادئة وتأملا موضوعيا ووعيا نقديا.

وكانت خطة «فصول» - وأرجو أن لا تزال كذلك - هى الابتعاد عن المدى الضار للمبدأ القديم: من جهل شيئا عاداه، وعدم رفض المغامرة الخلاقة للإبداع تحت دعاوى من خارج الإبداع، والإقبال على إبداعات التجريب بوعى مفتوح على

المغايرة، مستعد لأن يكتشف المخالفة، محددًا قيمتها، وذلك بمسألة الإنجاز الإبداعي، بحثًا عن احتمالاته الواعدة، وكشفًا عن آثاره القائمة. ولذلك كنا نستبدل بالمبدأ القديم: من جهل شيئًا عاداه، المبدأ الحديث: من جهل شيئًا درسه، وسعى إلى فهمه، ووصل الفهم بوضع المدروس موضع المسألة، بل وضع الفهم نفسه موضع المسألة، ضمانًا للموضوعية النسبية التي لا بد أن يتحلى بها النقد الأدبي.

وكنتم أعتقد، ولا أزال، أن آفة الفكر والإبداع هي التعصب المقيت. ومن غير المعقول أن ندعو إلى التعددية واحترام المخالفة، وننادى بالديموقراطية السياسية التي تلازم حرية الفكر واحترام حق الآخر في الاختلاف والمخالفة، فإذا وجدنا ما يغير ما اعتدنا عليه رفضناه بلا ترو، أو قابلنا ما يختلف عن ما نحن عليه أو يخالفه ناصبناه العدا، كما لو كنا ندعو إلى التنوع باللسان ونرفضه بالفعل، فلا نقبل إلا ما يشبهنا، وما كان صورة أخرى منا، مؤكدين نزعة اتباعية نقيضة لكل إبداع خلاق، منطوين على وعى نرجسى يقوده الإفراط في الذاتية إلى التعصب، وينتهي به التعصب إلى الرفض المتعجل لما لو قد درس حق الدرس لانقلب الرفض إلى قبول، أو - على الأقل - تفهم عاقل، يواجه الأسئلة التي تطرحها عليه المخالفة، فتفتح له من الآفاق ما كان مغلقا.

وكنتم أتصور، ولا أزال، أن مواجهة إشكاليات شعر أدونيس تفتح الكثير من الأبواب التي لم يقترب منها نقدنا العربي في تياراته السائدة، ولم يتأَنَّ إزاعها النقاد بما يكشف عن أبعادها الخلفية، وعن علاقاتها الملتبسة، بل عن خصوصيتها التي لا تزال تولدُ عدداً من الأسئلة الملحة، والتي لا تجد إجابة لها في كتابات المتعاطفين الذين تجرفهم حماسة الإعجاب، وفي كتابات المخالفين الذين تتلبسهم، عصبية الرفض، وما بين هؤلاء وهؤلاء يظل النصّ الأدونيسي حمّال أوجه، مستفزاً بالتباساته وإشكالياته، مراوغاً في تسليم مفاتيحه، مغوياً في الإغراء بجمالياته. ولحسن الحظ، كان أغلب الدراسات التي وصلتنا في العدد الخاص بأدونيس من النوع الذي يؤثر الفهم، ويستبدل المساطرة بالمهاجمة، والتأني في الدرس بالتسرع في الحكم، والتحليل بالتطويل.

هذا عن السبب الأول الذي دفع إلى اختيار شعر أدونيس، أو البدء به. أما السبب الثاني فغير بعيد عن الأول، لأنه يرتبط بطبيعة شعر أدونيس من حيث هو شعر متمرّد على المواضع التقليدية، يعصف بالثابت الجامد من أقانيم الشعر والفكر ليحرر المتغير الواعد من بنور الحياة والإبداع. إنه شعر يبدأ من المخالفة، ويتوهج بالرفض الذي يعضى به إلى مداء، ويقتات بفتنة الأسئلة، مكتسباً خصائص «مهيار الدمشقي» الذي ينقل البحر

من مكانه، ويرسم قفا النهار، ويستعير حذاء الليل، راقصا للتراب كي لا يتثائب، معلنا تقاطع الأطراف، وصراع الأضداد، داخل كون يقترب فيه التوتر بالتحول، ويزنوج فيه التناقض والصراع، ويتداخل الواقع مع ما بعد الواقع وما فوق الواقع، فتتطق الحقيقة لغة الرمز، والرمز لغة الأسطورة، ويتجاوب العقل مع الجنون، بحثا عن ما يرشح فاجعة ويفيض سخرية، حيث البعيد هو الوطن، وما يظل في حاجة إلى الكشف هو المهوى. وما يقلق السكون المريح هو الهدف، ففي ذلك سر الطقس الشعري الذي:

يتكرر الإنسان والسماءُ  
يغير اللُحمةَ والسَّداةَ والتلوينُ  
كأنه يدخل من جديد  
في سفرِ النشأة والتكوين.

هذا النوع من الشعر يقلق الذائقة التي تؤثر الثابت على المتحول، الجواب على السؤال، الاتباع على الإبداع، القبول على الرفض، فلا تجد في طقس التحول، طقس ما لا يتأسس، إلا ما يزعمها، ويبعثها على التفور من التبعات المزعجة التي يفرضها شعر يشيع القدرة على الرفض، ويجعلها قدرة بلا حدود، وتؤثر هذه الذائقة البقاء على ما هي عليه دون إزعاج، والالتصاق بما تجد فيه مراحلها الأليف المعتاد المؤلف المعروف المقبول.

وأتصور - من هذا المنظور - أن إحدى العقبات الأساسية في حياتنا الأدبية والفكرية أننا نستجيب بالإذعان إلى أغلب ما يقال حولنا في رفضنا ما نرفض، ونستبدل الاتباع بالابتداع، والتقليد بالابتكار، إثارة للسلامة، وطلباً لرضا الملتحي المتطرف الذي يتوعدنا بعذاب الدنيا والآخرة، أو طمعا في القرب من عَشْرِي السقرة الذي يتحكم في وجودنا، والاحتفاء بالتمرد - الإبداعي للشعر، في مواجهة هذا الواقع، احتفاء ببدعة الهدى التي تسهم في تجديد الحياة وتستبدل بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة. وليس هناك أكثر من قصيدة أنونيس حضا على التمرد وممارسة إبداعية له، منذ أن اختارت لهيب الرفض الذي يتحول بالرماد إلى ورد.

وثالث الأسباب التي دفعت إلى البدء بشعر أنونيس أن صاحبه استهل بداية جديدة لتيار أصبح له حضوره في القصيدة العربية المعاصرة، وذلك منذ أن بدأ من «هنا» و«الآن» ولم ينتدئ من «هناك» في الزمان الذي كان. وحفر في الوعي الإبداعي أفقا مغايراً بقصيدته التي أحلّت التلهب الانونيسي والتفلّت الأورفي محل التعلل الأبولوني، كي تجعل من لغة الأعماق المتفجرة بديلاً من درع برسيوس التي تنهى التسلط البشع للميدوزا على حياة الضرورة. ولم تسع هذه القصيدة إلى أدلجة الجمال بالنظام، أو تبرير ما هو قائم، أو حتى التمرد الخطابي عليه بالجهارة التي

سرعان ما تنسأها الذاكرة، وإنما سمعت إلى ممارسة طقس  
البدعة التي ترد للإنسان اسمه، وتعيد إليه سر تمرده، وتنطق  
على لسانه المقموعات التي هي من جنس ما لا يكتب، والتي  
ليست من جهة العادة، ولا من جهة ما يذكر. ولذلك جذبت هذه  
القصيدة إليها الكثير من شباب المبدعين بعد إحباط العام السابع  
والستين، ودفعت بهم إلى مدارها الذي صهرته نار تدمير النجوم  
الآليفة والملاح الوديعة، مؤكدة عشقها للسفر الذي يستبدل بجثة  
المكان رياح التغير المضيئة.

وأضاف إلى فتنة القصيدة الأنونيسية ما انطوت عليه من  
غواية أساسية، اجتذبت المزيد من عقول الشباب المتمرد  
باحترابه العاصف على كل ما وقع ورغبته الجامحة في محاكاة  
كل شيء، ووجد الشباب ما أشبع رغبته في شعر أنونيس لأنه  
شعر مساطة بالدرجة الأولى، مساطة لكل شيء وفي كل اتجاه،  
ابتداء من مطلقات الحضور إلى متعينات الوجود، فلا شيء يتأبى  
على مدى السؤال في هذا الشعر أو يتباعد عن مجراه. حتى  
القصيدة الأنونيسية نفسها سرعان ما تتحول إلى مرمى  
لأسئلتها التي هي وسيلتها في مساطة الإبداع، ومساطة الذات  
المبدعة، ومساطة القارئ الذي يتلقى الإبداع، ومساطة قدرة العقل  
نفسه على طرح السؤال، بل مساطة السؤال الذي غدا حضوره  
المهيمن علامة وجود وشعار هوية.



وتبدأ أسئلة القصيدة الأنونيسية من الذات التي تحاول أن تستبطن أحوالها، وهي تفوص في أندلس الأعماق من تحولات الشعور واللاشعور. لا تغادر قارة الأعماق إلا لتناوش التاريخ الذي نحملة على أكتافنا ونحياه في أيامنا وتلوكه في حواضرنا، كئنه الجرح والسكين والتباس الإيقاع ما بين المهذ واللحد، في فوضى المدن العربية التي خرجت عن أسمائها واستبدلت بغدها أمسها، وما بين أسئلة الذات وأسئلة التاريخ تنتصب أسئلة اللغة مشرعة كالرمح، قاطعة كالنصل، ساحرة كالمرآة التي تعاكس العالم كي تبدع كل عالم، ممزقة ما بين زمان مات وزمان لم يجيئ في رغبتها المثلّية لإنطاق كل مسكوت عنه، ولذلك يزدحم شعر أنونيس بالأسئلة التي تصوغ لحمته وسداه، على نحو غير مسبوق، إلى الدرجة التي يبدو معها هذا الشعر دغلا كثيفا من الأسئلة التي تناوش حتى نفسها، نافية عن المطلقات إطلاقها، وعن الثوابت رسوخ الاقتناع بثباتها، منعكسة بمدلولها على دالها في فعل المساطة التي تجعل من الشاعر فاعلا ومفعولا لسؤاله الذي يقول: من أين أجى وكيف أجدد للكلمات الجنس، ولغة الأحشاء؟

ولا يوازى حضور الأسئلة في شعر أنونيس سوى قدرة هذا الشعر على أن يجعل من ذاته موضوعا لتأمله، ومن فضائه ساحة لتمرده، في فعل من أفعال الاستبطان الذي لا تكف فيه

القصيدة عن الإشارة إلى نفسها في إشارتها إلى غيرها كأنها  
الرأى والرئى، الوجه والقناع، الدال والمدلول، تعايش الزوجاج  
التي توقف العين على ألوانها في تطلعها إلى ما وراءها، فهي  
قصيدة ذاتية وغيرية في إشاراتها المزدوجة أو المثلثة أو المربعة،  
تتمرد على نفسها بقدر ما تتمرد على موضوعها، مستبدلة الشك  
باليقين، والسؤال بالإجابة، والنفي بالإثبات، صممتها إشارة  
ونطقها اختلاف. تحاور عناصر تكوينها في الوقت الذي تحاور  
معطيات تراثها، وتستعين بالتجريب الذي يحررها من أسر العادة  
كما تستعين بالتناص الذي لا يقطع صلتها بأشباهها ونظائرها  
في كل كتابة من جنسها. لكن هذه القصيدة، في اتصالها بكل  
كتابة تنتسب إليها، تنأى على المشابهة التي تدنى بالأطراف إلى  
حال من الاتحاد، وتبقى على تفرد حضورها في سعيها إلى  
الانفصال حتى في الاتصال.

ولا يفوق إلحاح هذا الشعر على علاقته الجدلية بتراثه إلا  
تفرغ صاحبه له، وشغفه به عما سواه، ومن ثم التوحد الدائم مع  
الإمكان المتجدد لشهوة القصيدة التي تتقدم في خرائط المادة،  
احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، أو بحثاً عن أبجدية ثانية  
لتمرد القصيدة على شروط الضرورة. ولذلك وهب أنونيس حياته  
كلها للقصيدة. لم يكن له غيرها، ولم يحفل بسواها، ولم يقنع بما  
هو دونها. وما كان يتركها إلا ليعود إليها بالمعرفة التي تؤكد

حضورها، فوصل الفكر بالشعور، الدرس بالكتابة، تأمل التاريخ باستبطان الحاضر، لغة الموضوع بلغة الأنا، خطاب الذات بخطاب الآخر، وذلك على نحو غدت معه حذقة القصيدة أكثر اتساعا فى رؤيتها تفاصيل العالم الذى تنقضه لتؤسس على أنقاضه عالما لا يكف حلمه عن التكشف والوعد.

وبقدر ما كانت أطروحته «الثابت والمتحول» قراءة لجدلية الاتباع والابتداع فى التراث العربى، تأكيدا لقيم التحول فى الإبداع وتعرية لبرائن قيم الثبات المناقضة، كانت مختاراته الشعرية «ديوان الشعر العربى» الوجه الآخر لهذه القراءة، من حيث هى نماذج دالة على الجدلية نفسها، وبحثا عن أشباه هى الأسلاف الأولى لقصيدة لا تعرف عبادة الأسلاف بل مجاوزتهم والبدء من حيث انتهوا . ولذلك كان «ديوان الشعر العربى» تمثيلا إبداعيا لحدائث القصيدة العربية فى بحثها عن تراثها، وبسليطا للضوء على الهوامش الإبداعية المتمردة من هذا التراث، وذلك بالقدر نفسه الذى كان به «الثابت والمتحول» نقضا لقراءات الاتباع، وبحثا عن تجاوب الهوامش النقضية التى تمردت على المركز الثابت فى الفكر والإبداع والسياسة والاجتماع. وكان الهدف، هنا وهناك، وضع الماضى فى كل مراحلها وتجلياته موضع المسألة، تأسيسا لوعى الاختلاف، وتحريرا للتاريخ الممتد فى الذات، وانطلاقا من الماضى لتأسيس فاتحة لنهاية القرن

الذي كان قد بدأ فى المغيب، أو تأصيلا لنوع جديد من سياسة للشعر، أو إلحاحا على شعرية عربية لا تفارق كلام البدايات إلا لتأكيد العلاقة بين الصوفية والسيرالية.

ولم يكن مصادفة، والأمر كذلك، أن يكون أنونيس أكثر الشعراء العرب المعاصرين كتابة عن الحداثة: دفاعا عن حضورها، واستقراء لتاريخها، وإنطاقا لتراثها، ومواجهة لمشكلاتها. وإثارة لقضاياها، وكشفا عن معضلاتها، وبحثا عن أفاق جديدة لوعودها. ولم يكن فى كتابته مناورا يقع فى شراك الخطاب النقيض، على نحو ما نرى كثيرا فى هذه الأيام، وإنما كان جذريا فى مجاوزة الموقف الدفاعى إلى وضع الحداثة نفسها موضع المسألة، كاشفا عن الأوهام المنسوبة إليها، والافتراءات التى عقلت بها، فى نوع من الوعى المتميز بتاريخ إبداعها الهامشى الذى لم يتوقف عن نقض الثابت وتحرير المتغير. ولذلك لم يفته نفى صفة الإطلاق عن الحداثة، وتأكيد أنها لا يمكن أن تبحث كمفهوم فى المطلق، لأنها دائما حداثة إبداع معين فى شعب معين فى أوضاع تاريخية معينة.

ولقد تفجرت الحداثة فى قصائد أنونيس شلالات متتابعة من «الاستعارة» التى عدها أرسطو علامة الموهبة الطبيعية فى الشعر، والأقنعة التى كانت فى نواوينه مسرحا ومرايا، والرموز التى تجسدت بها أسطورة الولادة الجديدة للفنيق المتحول نوما

ما بين الرماد والورد، والمفردات التي مسح عنها تراب القدم  
وغبار الألفة، وجعل منها علامات مضيئة حية، غزت الشعر بعده،  
دالة على سبقه إلى المعجم الشعري المخصوص الذي أسلمه إلى  
اللاحقين، لكنه ظل دالا عليه دلالة المسكوكات على من قام بسكها  
للمرة الأولى في الاستخدام الشعري. وكان ذلك كله تجسيدا  
لحدثة وأعدة، حداثة صاغت بتقنياتها الخاصة رؤية نقدية  
للعالم القانع بما هو عليه، الراضى بما هو فيه، كى تستبدل  
بوجوده الدليل وجود عوالم أخرى من حضور الوعى الذى يتجه  
إلى البعيد والممكن والمحتمل وما يظل فى حاجة إلى الكشف.  
دافعها إلى ذلك أنها شهوة تتقلب فى جمرها، ترجمانا وضوء  
للزمن الآتى من داخل المكان. وهدفها تحرير وعى الإنسان  
والارتفاع به إلى مستوى حرية الخلق التى تبتكر كل شئ من  
جديد، مغيرة اللحمية والسداة والتلون، كى تدخل فى زمن  
التمكين الذى تتخلله اللوامع والبوادر والبروق للأوائل الجامحة  
المذهولة للكشف.

هكذا، انطوت الحداثة الأونيسية على مشروعها الخاص  
الذى لم يتخل عنه شاعرها، فظل يروض خيوطه المراوغة، لا  
يبتعد عن دولاى النسيج إلا ليعود إليه، كأنه يكتب القصيدة  
نفسها، ويعاود الطقس نفسه، فشعره شعيرة لا تستبدل أفقا  
بأفق، ولا مرحلة لاحقة بأخرى سابقة. ولا مغامرة جنزية

لانتقاطات تفصل فصلا حاسما بين آقاليمة. وإنما تكامل بين الدواوين التى ينقلب تتابعها الأفقى المتعاقب فى الزمن إلى تضافر رأسى فى الرؤية التى لا تتخلى عن حضورها الآتى فى كل الدواوين، كأنها حال كشف يجمع بين الأزمنة، ويجاور بين الشمس والقمر لا ليمك أو يهيمن بل ليكون فى طقس التحول الذى تجسده القصيدة، طقس ما يتناقض وينقض طقوس العرف والعادة والألفة والشيوخ والتصديق والإذعان والقبول والتقليد والانتباع. ذلك هو طقس الإبداع الأدونيسى الذى يبدأ من النقطة نفسها ليعود إليها، ساحرا كالنسمة الخالقة التى تثقب إسمنت الحصار، ناسجا بحرير القصائد سماء جديدة من هيئ القلب نفسه والرؤية نفسها. ولذلك ينقلب الارتحال المتعاقب فى الزمن لقصائد أدونيس إلى ارتحال أنى فى الشعور الذى لا يكف عن الغواية بإمكان الوصول إلى قرارة القرار التى لا تصل إليها القصائد قط، ولا تكف عن السعى إليها أبدا، كأنها تسعى وراء المعجزة المستحيلة التى تظل وعودها الأبدية مفرطة فى البعد والقرب معا.

وأتصور أن هذه الطبيعة المائزة للحدائث الأدونيسية هى المسؤولة عن تجاهل «المؤسسات» لها، فمثل هذه الحدائث تقوِّض أركان الثوابت القمعية التى تستند إليها المؤسسات، وتضعها موضع مسالة الوعى الذى يسأل غيره فى الوقت الذى يسأل نفسه. ولذلك لم يذل مشروع أدونيس الإبداعى من ألوان التقدير

الرسمى أو حتى الشعبى ما ناله غيره، ولا حصل من الجوائز  
الكثيرة التى تمتد من الخليج إلى الخليج على ما حصل عليه  
غيره، بل لعله من أكثر الشعراء المعاصرين، إن لم يكن أكثرهم،  
تعرضا للاتهام والرجم وسوء الظن والريبة، خصوصا فى  
إنجازات رغبه الإبداعى الذى أبقاه كالقناع المعلق بالصخرة  
الدائرة، مختبئا تحت جبة الفصول التى يوصوص من فتوقها،  
يفيض سخرية ويرشح فاجعة، زارعا الفتنة التى تبقيه سعيدا  
بالهامش الذى خلقه لنفسه، والهوامش الموازية التى أعارها  
شقائى التمرد ذاته. وكان ذلك من يوم أن قتل القمر المغطى  
بالسحر والدخان، وغاب فى الأغوار المضاء ببيكاره الذهب  
الوردى.





مشروع أحمد حجازي



## جائزة أحمد حجازى

عندما علمت - سنة ١٩٩٦ - أن أحمد عبدالمعطى حجازى قد حصل على جائزة الكاتب الكونجولى تشيكايا أوتامسى للشعر الإفريقى التى يمنحها المنتدى العربى الإفريقى الذى ابتدعه، فى أصيلة، ويشرف عليه ويرعاه الصديق محمد بن عيسى، دينامو العمل الثقافى الذى يستحق التقدير على جهوده الأصيلة، أسعدنى الخبر الذى أبلغنى به حجازى عبر الهاتف، فالجائزة هى كبرى الجوائز التى حصل عليها إلى ذلك الوقت، ورجوت أن تكون بداية جوائز أخرى يحصل عليها شاعر أسهم فى إثراء حياتنا العربية بإبداعه المتميز. وحدثنى حجازى عن ترتيبات الاحتفال الخاص بتكريمه، ودعانى إلى المشاركة، ووعدته بالذهاب والإسهام.

ودارت الأيام دورتها، حملتنا الشواذيف من هدأة النهر كما يقول أمل دنقل تلميذ حجازى النابه، وأخذنا فى الاستعداد للسفر إلى أصيلة. لكن جاءت شواغل العمل الرسمى الحكومى بما لا يشتهيهِ النقاد والمبدعون، فاعتذرت عن الإسهام فى اللحظة الأخيرة، واستبدلت، مضطرا، جهامة الروتين الرسمى ببهجة الاحتفاء بشاعر متميز له أسلوبه الخاص. غير أن سمعى ظلّ

معلقاً بأصيلة. وجدانى مع الشاعر المحتفى به هناك، وعقلى مع  
المبدعين والنقاد الذين أحاطوا به، يتبادلون حول شعره الرأى  
والتأويل، ويبرزون من هذا الشعر الأبعاد التى التفتت إليها لجنة  
التحكيم، خاصة ما كشفت عنه كلمة اللجنة التى ألقاها هنرى  
لوبيز مدير اليونسكو المساعد وصديق تشيكايا أوتامسى، وهى  
الكلمة التى بررت منح الجائزة لأحمد حجازى بما ينطوى عليه  
شعره من جودة عالية، تمثل الحركة الحديثة فى الشعر العربى  
فى توجيهها الطليعى، وعلى أساس ما يمثله هذا الشعر من  
حضور إبداعى للهوية القومية التى هى الجوهر الأصيل لكل من  
عرفوا معنى مقاومة الاستعمار، وعلى أساس ما يحققه هذا  
الشعر من وحدة العام والخاص التى تصل بين العيني والمجرد،  
المحلى والعالمى، القومى والإنسانى، فى ضفيرة إبداعية تستجيب  
إلى أشواق الإنسان فى كل مكان، وبواسطة أسلوب متدفق،  
يموج بالتوتر الذى لا يتعالى على قارئه، أو يغمض عليه بما لا  
يبين، وجاء فى كلمة هنرى لوبيز أنهم يحتفلون بحجازى لأنه  
شاعر من مصر التى هى انعكاس لإفريقيا كلها، ولأنهم ينظرون  
باحترام بالغ، فى جنوب الصحراء الإفريقية، إلى أهرام الحضارة  
الفرعونية التى تظلل شعر حجازى الضارب بجنوره فى أعماق  
الهوية العربية.

أعجبتنى هذه المعانى، أو أعجبنى مابلغنى منها وفهمته  
عنها على وجه التحديد، فهى معان تمسّ العصب العارى من

شعر حجازى، وتشير إلى الخاصية النوعية التى يبنى عليها هذا الشعر بالقياس إلى شعر الأقران الذين سبقوه أو رافقوه فى المغامرة العظيمة لقصيدة الشعر الحر. وأتصور أن إسهام حجازى الخاص، فى هذه المغامرة، يرجع، تحديداً، إلى معاناته الإبداعية فى اكتشاف هويته الخاصة فى علاقتها بالهوية القومية، وتأسيسها، لا من حيث هى هوية ثابتة، مكتملة الحضور منذ اللحظة الأولى لوجودها، وإنما من حيث هى هوية لا تترك عنصرها الأصلى الذى بدأت منه فى حال من الحضور المفارق، بل تمضى به فى سفر من التحولات التى لا تنطلق على نفسها، والتوترات التى لا تنحل بين نقائص متعددة، فهى هوية إبداعية لا تكف عن اكتشاف متغيراتها رغم حنينها إلى أصلها، وتجتلى نفسها بالقدر الذى تجتلى غيرها.

ولم تتعرف هذه الهوية حضورها المائز إلا بواسطة علاقتها الضدية بالآخر فى المحل الأول، حيث قام الآخر ببور النقيض أو الغريم، من منطق تعرف الهوية على جهة الخلف، كالقرية التى لم تعرف نفسها فى شعر حجازى إلا بأنها نقيض المدينة، والمدينة التى لم تتميز إلا فى تضادها مع القرية، والأنا القومية التى لم تتحدد إلا فى تعارضها مع الحضور العدائى للآخر. أعنى الحضور الذى دفع الذات إلى الغوص فى وجودها الفردى لتعثر على وجودها الجمعى كى تتدعم به فى مواجهة

الغريب. والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالوجود الجمعي لمثل هذه الذات كان درعها الذي وصل بين عالمي القرية والمدينة في شعر حجازي. متجاوزا تعارضاتهما الثانوية إلى التعارض الأساسي الذي رَدَّ الأنا القومية إلى حقلها الدلالي في مواجهة الآخر، فغدت حصن الفلاحين الفقراء، حضن العمال الغرباء، سيفاً، وحصاناً، ونشيداً. في زمن الزعيم الذي رأيناه يوم الأمانى. ونحن نغنى في الطريق، وكانت هامته المرفوعة وقع خطانا في الزمن الآتي بانئجم الخضراء.

ولم يكن من المصادفة أن يرتحل شعر حجازي من القرية إلى المدينة، ليتعرف هويته في رحلة من التعارض، مدركاً معنى القرية في نقيضها، ومعنى المدينة بالقياس إلى أصلها الذي فارقت، وبالقياس إلى نقائضها الجديدة التي أصبحت عنصراً حاسماً في تحديد الأفق الدلالي للهوية، وذلك في حال من التحول الذي ظل منطوياً على العود المتكرر إلى الجذر الذي يؤكد الأصل، ويدعم الهوية في علاقاتها الخلفية بأضدادها، ضمن سياق لا يدهشنا أن نقرأ فيه منذ الخمسينيات:

أرأيت إلى ورق غادر شجره

هل يستوطن شجراً آخر؟!

أرأيت إلى امرأة حرة

هل تهوى إلا صاحبها الأول؟!

وذلك قول لا يؤكد العود على البدء من ظاهر الدلالة وحدها، وإنما يبنى الدلالة نفسها بما يؤكد ما من حركة الطبيعة والكائنات، بواسطة التشبيه التمثيلي الذي هو نوع من قياس الأشياء على النظائر في محاجة الإقناع أو القياس الشعري، ومن ثم برهنة العود على البدء بقانون من قوانين الطبيعة، ووصل القانون الطبيعى بما يبدو كانه قانون شعورى، فى الإشارة إلى بعض ميراث الهوية الشعرية، وعلى سبيل التناص مع بيتى أبى تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحسب إلا للحبيب الأول

كم منزل فى الأرض يلفه القنى

وحينئذ أبدا لأول منزل

والمنزل الأول فى بيتى أبى تمام كالحب الأول الذى يصل ما بين حجازى وسلفه القديم فى تأكيد معنى العود على البدء، أو تأكيد رمزية الأصل فى الدلالة المجازية لتلك "الشجرة" التى تنتمى إليها قصائد حجازى، تلك التى أوردت على ماحولها منذ أكثر من أربعين عاماً، ولا تزال وأعدة بالعطاء، والتى لم ترتحل عن جذورها إلا لتعود إليها، حاملة فى كل مرة من الخبرات والكشوف والحدوس ما يزيدها وعياً بالجذور، فارتحالها عن الأصل الذى انطلقت منه ارتحال العاشق الذى يطلب بعد الدار

ليقرب المعشوق، والصوفى الذى يجافينا ليعرفنا فى حال من بعد القرب، أو قرب البعد الذى يتسع بحدقتى الباصرة والبصيرة كى يرى الرأى ما لم يكن يرى. والرأى هو الشاعر الذى ارتحل من القرية إلى المدينة، وارتحل فى المدينة ليرى القرية، وارتحل عن المدينة إلى أشباهها ليراها فى حال من القرب، وإلى نقائضها البعيدة ليراها فى حال من النأى، ولكنه ظل محتفظا بالقرية فى داخله، يتبعه بخانها كأنه علامة الهوية الأولى ومنبع الأصل والجنور. ومنذ أن فارق عامه السادس عشر، وأدرك أنه تغير كثيرا، وأنه لابد أن يتغير أكثر، وهو يزداد إدراكا أن الساعة فى الميدان تمضى، والزمن يعدو بالعالم، والتغير هو المبدأ الوحيد الذى لا يصيبه التغير، شأنه شأن أصل الهوية التى تتبدل مجاليها، أو تتحول علاماتها، لكن دون أن تصبح غيرها قط، أو تنقلب على نفسها انقلاب النقيض على النقيض.

هذا الأصل، من ناحية أخرى، أشبه بهيولى لاكتسب شكلها إلا بواسطة عطتها الصورية التى تمنحها ما يميزها من المعنى والمغزى، وتضيف فى كل تشكّل جديد ما يبرز بعدا من أبعادها، فى سلسلة من التحولات التى تتعدد بها أشكال الأصل، وتتباين التباين الذى يشير إلى مبدأه على جهتيّ التضمن واللازم، وكانت تلك وظيفة المدينة فى علاقتها بنقيضها القرية التى هى أصل حضورها، وعلاقة المدن العربية بالقاهرة التى



كانت مبدأ الحركة، وعلاقة "مدن الآخرين" بمدائن الآنأ فى سعى هذه الآنأ إلى تأصيل وجودها فى شعر حجازى.

والمدينة فضاء التقدم فى هذا الشعر، مدى الحركة الممتد للفعل البشرى، فضاء المسجد والسجن، ساحة الصراع الذى يحدد المصائر، أفق الوعد والوعيد الذى أدخل الشاعر تجربة الحداثة، وألقاه فى جحيمها الأرضى واحدا من "كائنات مملكة الليل" بعد أن تعرف أسرار "مدينة بلا قلب" لم يجد بعدها سوى "أشجار الإسمنت". ولكن هذه المدينة لا قلب لها فى الظاهر فحسب. تدفعنا قسوتها إلى استعادة القرية، الجنة الضائعة، صدر الأم، حزن الأب، الخضرة التى لا تتبدل كالمطلقات التى لا تتغير. ولكنها المدينة الغاوية المغوية، مبدأ الغاية الذى ينقلنا من هوى الوعى بالهوية إلى صورته المحددة، كما لو كان ينقلنا من الطبيعة إلى الثقافة. ولذلك تنتهكنا هذه المدينة، تفض بكارتنا أو براعتنا، تدفع الوعى إلى أن يفارق حدوده الأولى، فيكتشف قلبا لتلك التى كان يظنها بلا قلب، ويصل إلى ما فى أبنيتها الجواثم من أسرار دقينة، وما فى حركة المسرعين الخطون نحو الخبز والمؤونة، المسرعين الخطون نحو الموت، من إشارات مبينة، كأن صوتا ما ينادى، فنجيبه: نعم، وننتقل من السؤال عن "طريق السيدة" إلى السؤال عن طريق الوطن، باحثين عن قائد نتصور فيه حضور الأب الذى خلفناه فى القرية، كى نمضى وراءه فى

مواجهة الآخر النقيض، رغم العسس السارى فى هواء المدينة،  
جالسين بلؤلؤة العدل، لؤلؤة المستحيل الفريدة.

هكذا، تحولت المدينة التى كانت بلا قلب فى شعر حجازى  
إلى واسطة عقد متمائل الحيات، يضم كل المدن العربية، فى  
مسمى الجماهير التى تدافعت وراء قائد أذاقها حلاوة النصر  
التي عانقت السنن، فأصبحت القاهرة بغداد التى تحلم كالبذور  
فى الثرى بعيد الإخضرار، ومصر الوجه الآخر من سوريا التى  
تقاوم الرياح البدائية، وصبى بيروت امتداد صبى الأزهر الذى  
نقش اسم ناصر على الجدران، وجميلة بوحريد نواره العصر  
الآتى مع جبهة التحرير فى الجزائر، ومدن المغرب ترتج على قمم  
الأوراس، ناقلة الشمس بالأيدى إلى الأرض البوار، لعلها تتطهر  
من جردان الآخر المستعمر، الآخر النقيض الذى استرجع  
الرومان، المغول، التتار، الصليبيين، الصهاينة، الإفرنجية،  
باختصار: الغرب الذى استعمر الأمة العربية طويلا، وتحدثت  
هويتها القومية فى تناقضها الجذرى معه، ضمن سياق من  
التعارضات الحديثة. وكان ذلك فى السنوات التى شهدت صعود  
المشروع القومى وانتصاراته المدوية، السنوات التى كان على  
الأمة العربية فيها، كى تؤسس حضورها فى مواجهة هذا الآخر،  
الاستعانة بميراثها الدينى ورموزها التاريخية التى ضمت إلى  
على بن أبى طالب - الذى زعمت الأسطورة الجزائرية (الموظفة

فى "أوراس" (١٩٥٩) أنه هو الذى فتح الجزائر - أمثال طارق بن زياد الذى فتح الأندلس، وصلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين، والمعتمصم الذى استرجع عمورية فأصبح رمز المنقذ العربى الجديد الذى انتظرتة العواصم العربية كلها، كأنه بشارة الصوت الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة:

وأطلّ أخيراً يحدونا

بالحرية،

بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء،

بالأرض لأبناء الفقراء.

هذا الشعب الواحد كان مرآة الهوية العربية الواعدة التى اجتلت حضورها الإبداعى فى شعر حجازى، فى زمن المد القومى، واجتلى شعر حجازى خصوصيته فيها، فأعانتة علم تأسيس هويته التى كانت وراء حضوره على المستوى القومى، الحضور الذى عرفناه بواسطة تقنياته المائزة فى ذلك "نقد"، وأولها ضمير المتكلم الذى انطوى على حضور الجماعة. ونضمن رموز الميراث القومى، والتعارضات الحديثة لثنائيات الانا والآخر، والاقتراب الحميم من لغة الناس، الشعب، الجماهير، اللغة التى احتفت بمفردات الحياة اليومية لشوارع مزدهحات وأوطان مشحونة برغبة التحرر الوطنى. ويقدر ماكانت هذه اللغة تتناص ومفردات الخطاب السياسى القومى لتنتقل النبض الجماعى لمن

يتداولونه، مدمرة أسطورة الشعر الخالص واللغة المجنحة  
والقصيدة المفارقة، كانت تؤكد ثورة الشعر باسم الجماهير،  
ومعجمها الحماسي، وصيغها التي تبدأ من: ياعم! من أين  
الطريق؟ أين طريق السيدة؟ لتنتهي بالتركيب المغسولة بالعرق  
الساخن الذي سال من أجسادنا:

ونحن نسير عكس الريح والمد،  
نصيح بنشوة وحشية في الشمس والصحراء،  
نصيح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب.

## قصيدة المشروع القومي

وجدت مرحلة المد القومي في قصيدة حجازي تجسيدها الدال ومنجزها الإبداعى المتولد عن بنيتها الخاصة، كما وجدت قصيدة حجازي في المشروع القومي لهذه المرحلة الأصل التكويني الذي أنطقها صوته وأكسبها ملامحه. ويقدر ماكانت تلك المرحلة تصاعدا واعدة من المطلقات العظمى والأمانى الكبرى، في عصر بدا فيه كل حلم قومي قريب المنال، كانت هذه القصيدة قصيدة اليقين الذي لا يتزعزع في المبادئ القومية، والثقة التي لا يخامرها شك في الزعيم المنقذ الذي عكست حضوره في صميم بنيتها، واتحدت برسالته التي غدت رسالتها، وأخبرت القاصي والداني أنه جاء ليتحد الكل فيه، يبعث مجد سلاطين الأمة القابرين، ويقيم على الأرض فردوس الحلم القومي.

وكانت إشارة القصيدة إلى هذا الفردوس تستنهض الشعب العربي في كل مكان، وتضرب على أوتار أمانيه القومية، وتحفر أسطرها في ذاكرة الطليعة التي أنشدتها من المحيط إلى الخليج. وما كانت تكفي باستعادة ذكرى الفرائيس العربية التي سبق أن وُجدت في التاريخ، بل كانت تختصر الطريق من القدس

إلى القادسية، وتسقط الماضى الزاهر على المستقبل الواعد. كما لو كان الزمن الآتى متضمناً فى الزمن المنصرم أو مجلى من مجاليه. وذلك هو معنى أسطورة "البعث" التى انطوت عليها المرحلة، والتى اتخذ منها تيار سياسى عريض، انتسب إليه حجازى فترة من الفترات، اسمه وشعارات أهدافه.

والمسافة جدّ قريبة بين هذا المعنى وفكرة العود الأبدى التى أورها وعى القرية للقصيدة، حيث دورة الطبيعة التى تكرر نفسها عبر الفصول، وحركة الكائنات التى تستجيب إلى دورة الطبيعة فى ارتباط وثيق بالجذور، والحنين إلى الأب، والاستعادة المتكررة للأم الملائمة للأرض - الأم الكبرى. والبعد الدينى فى هذا المعنى هو الوجه الآخر من البعد القومى، يرتبط كلاهما بقرينه الارتباط المتبادل بين السبب والنتيجة، كأن هذا أصل ذاك فى تبرير الاتّباع لإمام دينى فى القرية أو المدينة الصغيرة، وذاك أصل هذا فى الماضى وراء زعيم سياسى فى المدينة الكبيرة، وهذا وذاك وجهان من أوجه الأب البطريكى الذى يستحضره الابن على سبيل الاستعادة والحماية، ويستحضره الشاعر على سبيل التأسيس الإبداعى لهوية القصيدة.

ولم تكن مصادفة أن يبدأ حجازى سفره المتحول فى الوعى، بعد أن حفظ القرآن الكريم، من جماعة الإخوان المسلمين التى لم يفارقها إلا إلى حزب البعث، ولم يترك حزب البعث إلا

إلى الناصرية التي تحطمت على صخرة العام السابع والستين، وأخذت في الاندحار بعد رحيل القائد، الزعيم، الأب، في العام السبعين، تاركة مراثيها التي توجتها "مرثية العمر الجميل". والعلاقة بين جماعة الإخوان المسلمين وحزب البعث والناصرية ليست علاقة بين دوائر متباعدة كل التباعد، فما يصل بين الثلاثة على مستوى البنى العميقة أقوى مما يفصل بينها على مستوى ظواهر السطح، ولذلك كان الانتقال بينها ممكناً، دون انقطاعات معرفية أو تراجيديات فكرية حادة، فمن اليسير أن يستبدل الوعي بالصورة البطيركية للأب الريفي الصورة المقاربة للإمام الديني في معتقد الإخوان المسلمين، فالثاني هو الأول في علاقات التراتب، ويبدله في الدوائر المتناظرة للأصولية نفسها التي يسهل أن تستبدل بحضور الزعيم "البعثي" حضور عبدالناصر الذي غدا البطل الأخير للمشروع القومي في ذروة صعوده. ولولا ذلك ما اكتسب الأب الريفي صفات البطيرك الأسطوري في القصائد المبكرة لحجازي (ويخاصة القصيدة المكتوبة عام ١٩٥٧ بعنوان "رسالة إلى مدينة مجهولة") وما اكتسب عبدالناصر الزعيم السياسي (في ثلاث قصائد عنه، مكتوبة ما بين ١٩٦٥.٦٢.٥٦) الصفات المباركة للأب نفسه:

هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر.

هذا الذي تمسحه الأيدي ونجلوه العيون.

هذا الذى مشى على أيدي النون.  
وعاد باسم كما يعود زارع تنسم المطر.

أعنى الصفات التى ظلت تتردد إلى آخر القصائد  
الباريسية (مثل "منتصف الوقت" المكتوبة عام ١٩٨٩) مؤكدة  
الحضور الأبوى متعدد الأسماء والصفات للرمز الذى ظلّ واهب  
الميراث والهوية، منبع الأمان والكرامة، قائد المسيرة والانتصار.

المؤكد أن تحولات ججازى ما بين الدوائر الثلاث هى نوع  
من سَفَر الذات، ضمن رحلة الوعي فى البحث عن هوية، من  
القرية إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة. ولكن هذه التحولات  
ظلت منطوية على عناصر ثبات لا تفارقها، فقد كانت هناك،  
دائما، مركزية المعتقد الذى يدور حول علة أولى هى علة العِلّ  
التي تتولد عنها كل المعلولات بالمعنى الفلسفى. وكان هناك،  
دائما، اتّباع الأطراف للمركز الذى يقوم على الحضور  
البطريركى، ويؤدى نور الإطار المرجعى الذى تتحدد به سلامة  
المعتقد. وكان هناك، دائما، الإيمان بالعود الأبدي الذى يستدير  
به الزمن المستقبل فيغدو استعادة للزمن الماضى، فى حركة  
الدائرة التي تدور بالبشر حول محور المركز الثابت، متقلبة ما بين  
نقيضين، هذا المحور، بدوره، يسقط الدلالة الدائرية على شاغله  
الذى تجسّد فيه مبدأ البعث الذى تسترجع به الطبيعة ربيعها،  
والجماعة خلاصها، والأمة حضورها، وذلك بالمعنى الذى تأسس



به رمز المنقذ، المُخلّص، الدليل، الهادي، الزعيم، القائد الذي يقود  
الجماعة من الضلالة إلى الهدى، وينتقل بالامة من السقوط إلى  
النهضة، بعد أن يقول له الجميع:  
... اصنع كما تشتهي،  
وأعد للمدينة لؤلؤة المعدل،  
لؤلؤة المستحيل القريضة.

وكان حضور هذا الرمز، تحديداً، في قصيدة حجازي،  
يعنى حضور الأمان في عالم المدينة. وكانت علاقة الشاعر  
بالنموذج الذي يجسده الرمز علاقة الابن بالأب الذي يستعيد  
الابن صفاته من منظور الزمن الذي يستدير عوداً على بدء،  
وعلاقة المشبه بالمشبه به من منظور المماثلة التي تدنى بالطرفين  
إلى حال من الاتحاد، وعلاقة النظر بنظيره من حيث التكافؤ في  
الموقع والبنية، ذلك لأن قصيدة المشروع القومي أعادت إنتاج  
مركزيته، عندما استعادت بنيته، فأنزلت شاعرها منزلة المركز  
الذي استحضر نظيره خارج القصيدة.

ولذلك انبنت هذه القصيدة على ضمير المتكلم الذي ظل  
مفرداً ينطق صيغة الجمع، وصوتاً ينطوي على يقين الرؤى  
الكبرى، وخطاباً وثقياً في نوع المعرفة التي ينقلها، تبستدير حوله  
القصيدة في تنقلها من مركز إلى مركز، أو في استبدالها بالمركز  
الخارجي المركز الداخلي، وذلك من منطق المشابهة التي تقرن

حضور الزعيم بحضور البعث فى العالم، وحضور الشاعر بحضور البعث فى الكلمات، فالأول هو الذى يأتى ليتحد الكل فيه، وبعث الحياة فى الأمة، والثانى هو الذى ينطق ما تتحد به عناصر القصيدة، وبعث الحياة فى اللغة التى لم تعد تهزنا، الكلمات التى تموت تحت الأغطية، كأنها طين ضرير ليس فى جنبه روح، الكلمات التى تنتظر الشاعر الذى ينفخ فيها من روحه ويمضى بها من شفة إلى شفة، فتولد من جديد، كالأمة التى تولد على يدى القائد، الأب، الإمام، المخلص، المنقذ الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة عام، كأنه الوجه الآخر للشاعر الذى ظل يضرب قيثارته باحثاً عن قرارة صوت قديم.

وتجمع الدلالة التى تترجع بها قرارة الصوت القديم بين الاثنين فى معنى الهوية التى هى عود على بدء، ومعنى البعث الذى هو ولادة جديدة، تترجع بها العلة الأولى، مكتسبة فى كل مرة حضوراً واعداء، هو حضور أيام العرب الخضراء التى يشترك الاثنان فى الإرهاص بها، والبحث عنها، وإيجادها، وتأكيد حضورها فى الفعل الرمزي المتحد الذى وصفته القصيدة بقولها:

أنبش صمت المقبره،

عن فرس أو حاصفه.

أنبش سطح الزمن الباقي

على صوت انفجار الناصره.

هكذا، كان نموذج الشاعر الذى انطوت عليه قصيدة  
حجازى يستعيد مركزية المشروع القومى الذى أنتجها، مؤكدا  
مركزية العلة أو السبب الاصلى فى تراتب البنية، مجسدا محورية  
الزعيم، القائد، المنقذ، المخلص، الأب الذى يسقط حضوره على  
الابن فاذا هو إياه. يجمع بين الاثنين، بالإضافة إلى ماسبق،  
أفعل التقضيل الذى يستعيد، صرفيا، بطريركية البنية، وتشبيهه  
الفارس الذى يجمع، دلاليا، بين القائد والشاعر، حين كان  
حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحزاننا، بينما كان الثانى أصغر  
فرسان الكلمة الذى لا يكبو فرسه، وهو يلج الطبقة، يتلاعب  
بالسيف، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من  
القائد - الأب الذى ظل فى أفئدتنا:

أصفى ما يكون،

ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر،

أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا،

أحنّ من صافى الندى على الثمر.

ويقدر ما كان هذا النموذج يمثل المركز الثابت لقصيدة  
المشروع القومى، مؤكدا علاقاتها البنوية على مستوى الدلالة  
والتركييب والإيقاع، كان كل شئ فى هذه القصيدة يبدأ من هذا  
النموذج ويعود إليه بوصفه عنصر التكوين المحورى. وكما فرض

النموذج يقينه الملازم على القصيدة، وأكسبها نبرته الوثوقية في المعرفة، أكدت القصيدة هذا اليقين وتلك النبرة بخطابها الإنشائي، وصيغها الحجاجية، وتخيلاتها التمثيلية، وتشبيهاتها التوضيحية، ومقابلاتها الحديثة، جنباً إلى جنب أساليب التكرار والنداء والأمر والاستفهام والتعجب التي تؤدي وظيفة التحسين والتقبيح، وتضيف إلى إيقاع التصديق ما يُعدّى بالمتلقى إلى الانفعال أو الفعل.

والخطابية هي الوجه الآخر لهذا الخطاب الذي يحدد القارئ المضمّر سلفاً، ويحيله إلى قارئٍ معطن، مراعيًا مقامات المستمعين المحتشدين في التجمعات الجماهيرية التي انتظرت من الشاعر شيئاً من قبيل:

يا أبناء الوطن الشرفاء،  
إنا نتسلم علم الوطن الآن.  
فلتكن القامات الصلبة ساربه العالي.  
ولتكن الأعين ألمجّمه الخضراء.

وكانت هذه التجمعات الجماهيرية، بدورها، تجد في أقنعة القصيدة ورموزها التاريخية ما يستدير بحركة الزمن دلاليًا، في موازاة حركته الإيقاعية التي تستدير بها التفعيلة العروضية عائدة إلى ما ابتدأت منه، نون معاذلة زحافات أو علل تقطع الاستدارة، فترتد دلالة المستقبل الواعد على مجده الغابر، ويسقط

معنى الماضى الزاهر حضوره على المستقبل، وتفتح الذاكرة الجمعية على أمس الذى أصبح مفتاح الغد، فيغدو الحاضر برزخا بين نقيضين فى زمن ممتد، هو زمن البعث، أو زمن: تاريخ العودة للأرض وللنسل، تاريخ الميلاد الأخضر.

هذا الزمن الارتجاعى الذى يستدير على نفسه عائدا إلى أصله، فى اتجاه واحد ينفى نقيضه، هو نفسه الذى تَحَكَّم فى حركة القصيدة التى تستدير على نفسها لتبرّر مركزها، وهو الذى تَحَكَّم فى حركة المجموعات القرآنية، أو التجمعات الجماهيرية التى استدارت حول مركز القصيدة كما لو كان موازيا للمركز الواقع خارجها، فاستجابت إلى الاثنين معا استجابة مماثلة، هى استجابة المفعولية التى يتلقى بها المُسْتَقْبِل رسالة ليست من صنعه، ولا يسهم فى صنعها، كأنها الحقيقة المنتقلة من المركز إلى الأطراف، لترد الأطراف على المركز، عطا للجماهير على القائد، والمستمعين على الشاعر، وتحقيقا لصيغة المفرد الذى ينطق باسم الجمع، والجمع الذى يتحد فى المفرد.

والضيق الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، فضلا عن التكرار، هى بعض ماتنطوى عليه الوظيفة الشعرية لقصيدة المشروع القومى، فى تحقيقها الغاية التى حددتها نوعية هذه الرسالة، شأنها فى ذلك شأن التنغيم الذى

يفرضه الإنشاد في التجمعات الجماهيرية، وإيجاز الصورة البلاغية التي تمنح الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، لما في التشبيه من أداة تقف كالحاجز المنطقي بين الأشياء، فتصنيف إلى حدية التعارضات الثنائية للدلالة الداخلية، وحدية التعارضات الموازية للدلالة الخارجية. أقصد إلى تلك الحدية التي تؤكد غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظميا بما يرد التركيب النحوي على التركيب العروضي، أو العكس، دون تدوير يرهق الإنشاد الحماسي الذي لا تلائمه التموجات البطيئة للمعنى، ويؤثر التدفق الإيقاعي للمقاطع الوزنية المتدافعة التي توطئها القوافي المستديرة.

## أوراس

تعد "أوراس" نموذجاً دالاً على قصيدة المشروع القومي في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي، وذلك من حيث الرؤى التي تنطوى عليها، ونموذج الشاعر الذي تتضمنه، والمخاطبين الذين تتوجه إليهم، فالقصيدة تجسيد للقيم القومية التي تولد عنها شعر حجازي في مرحلة المد القومي، وتتبنى على العلاقة الحميمة بين الشاعر الذي يتحدث باسم الجماهير والجماهير التي تتحد بالشاعر لحظة الإنشاد، أقصد إلى القصيدة التي تدور حول رمز من الرموز الوطنية التي ترد حلم المستقبل على أمجاد الماضي القومي لتحقيق معنى البعث، وتتوسل بالموروث الديني القومي في عمليات من التناص الإنشادي التي يراد بها إيقاظ الذاكرة الجمعية في عنفوان حماسيتها، واستغلال مكونات هذه الذاكرة في دفع المتلقين إلى موقف سياسي محدد، هو الموقف الذي يجعل من القصيدة فعلاً من أفعال التحريض السياسي لما كان يعرف باسم "الشعر المبشر". ونموذج الشاعر الذي تتبنى به القصيدة، أو تتبنى حوله، هو نموذج الشاعر الذي يؤدي نور الزعيم والداعية والمحرض والمبشر، ويمارس شعيرة من شعائر البعث القومي في فعل الإنشاد الفردي الذي هو فعل من أفعال الاستقبال الجمعي.

و"الأوراس" سلسلة جبلية فى شمال شرقى الجزائر، تشرف على سهول قسنطينة، لها دلالاتها التاريخية الخاصة منذ أن عجز الأتراك عن احتلالها، فظل معناها قرين الشموخ الجزائرى والتأبى على الخضوع الأجنبى. ولذلك أصبحت حصن ثوار الجزائر فى مقاومة الاحتلال الفرنسى، ورمز النضال الجزائرى كله من أجل التحرر الوطنى، خصوصا منذ أن أعلن عن قيام الثورة العربية فى الجزائر عام ١٩٥٤، ضمن سياق التحرر القومى الذى عمدته بطولات الشعب الجزائرى بالدم، فى ثورته التى وصفت بأنها ثورة المليون شهيد.

وقد ألقى حجازى القصيدة للمرة الأولى عام ١٩٥٦ فى نادى الصحفيين بالقاهرة، بمناسبة مرور عامين على إعلان الثورة العربية فى الجزائر، قبل العنوان الثلاثى على مصر، وذلك فى حفل حاشد أقامته الطليعة القومية التى كانت القاهرة مركز حضورها النابض فى ذلك العهد. وكان يتصدر الحفل معروف الدواليبى وأكرم الحورانى اللذان قدما إلى القاهرة باسم حزب البعث لإشاعة فكرة الوحدة والعمل على تحقيقها. وكان المناخ السياسى كله مشحونا بأحلام الوحدة والحرية والاشتراكية التى جذبت حجازى إلى المجموعات البعثية، منذ الأشهر الأولى لإقامته فى القاهرة، بعد مجيئه إليها فى نوفمبر ١٩٥٥، قادما من شبين الكوم التى تخرج فى مدرسة المعلمين بها، وعانى تجربة السجن



الأولى (حوالى شهر) عام ١٩٥٤ قبل تخرجه. وسرعان ما عرف بعض البعثيين من شباب المغرب (منور مروشى وعبدالقادر قاسى من الجزائر، ومحمد عمر اليجداينى المولود لأم جزائرية وأب مراکشى) الذين نقلوا إليه تفاصيل انطلاق ثورة التحرير فى الجزائر، والدور الذى تقوم به قمم الأوراس فى حماية الثوار الذين جعلوا منها قاعدة ثورتهم، وذلك ضمن سياقات الحماسة البعثية التى شاركه فيها رفاق القاهرة الأوائل من المشرق العربى، أمثال غسان شرارة من لبنان، وعبدالرحمن منيف من شبه الجزيرة، وجلال أمين من مصر، وغيرهم من الشباب الذين كانوا يجتمعون فى القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها.

ومن حكايات قمم الأوراس المحترقة الأشجار، وقصص بطولات الشهداء، انبثقت قصيدة "أوراس" دفقة عاطفية حارة، استجابة إلى حماسة البعث القومى وتجسيدا لها. وفى الوقت نفسه، تبشيرا بأحلام التحرر القومى التى بدت قريبة المآل. واستقبل الجمهور المحتشد فى نادى الصحفيين الصياغة الأولى من القصيدة استقبالا حماسيا ملتهبا، ارتجت له أركان النادى التى ردت أصدااء الهتافات القومية المعروفة فى ذلك الزمان البعيد. ويحكى حجازى، فى تقديمه النثرى للقصيدة، عن الأستاذ أكرم الحورانى الذى بكى منفعلا بالأسطر الهادرة، وعن السيدة العجوز التى تقدمت منه بعد الإلقاء وعانقته داعية له،

والدموع تنهمر من عينيها. ويمكن أن نضيف إلى ما يحكيه حجازي أن الكثيرين من شباب العرب، في ذلك الوقت، حفظوا من مقاطع القصيدة ما أخذوا يتناشدونه من المحيط إلى الخليج، ويلحون على حجازي في إنشادها مع كل محفل جماهيري قومي. وكانت القصيدة تقرأ بالمغرب فيما بلغنى، وتجمع عليها التبرعات للثورة الجزائرية. ونشرتها عشرات الصحف العربية. وتحولت إلى ملحمة تمتلكها الجماهير التي احتفت بها، إلى الدرجة التي بدت معها القصيدة كما لو كانت اكتسبت وجوداً مستقلاً عن صاحبها، وحضروا قومياً شعبياً في انتشارها. وكان من الطبيعي، والأمر كذلك، أن تتحمس لنشرها "دار البقطة العربية" التي كانت تعد في طليعة دور النشر الثورية في الخمسينيات.

أذكر أننا احتفلنا بعيد ميلاد حجازي الستين\*، في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأقمنا أمسية شعرية ألقى فيها مختارات من شعره، ونسى فيما يبدو أن يختار شيئاً من أوراس، فإذا بأبناء جيله، وعلى رأسهم الروائي بهاء طاهر، يهتفون به بعد أن قرغ من الإنشاد، ويلحون عليه كي يقرأ مقاطع من "أوراس"، فاستجاب حجازي إلى إلحاحهم بالإنشاد الذي هزّ مشاعر أبناء جيله الذين رأوا في القصيدة التمثيل الدال لعصر

---

\* أحمد حجازي من مواليد سنة ١٩٢٥، السنة نفسها التي ولد فيها محمد عفيفي مطر.

من الأحلام القومية التي غربت شمسها في هذا الزمان. وكان الفارق بين استجابتهم الحماسية إلى القصيدة واستجابة الأجيال الأحدث علامة دالة من علامات تغير القيم القومية والإبداعية.

ويرجع هذا الفارق إلى أن "أوراس" شأنها شأن مثيلاتها من قصائد المشروع القومي تضع الجمعى فى الصدارة بالقياس إلى الفردى، وتمنح الأولوية للعام فى علاقته بالخاص، الأمر الذى يترتب عليه تأثر آليات استقبالها بالتغير السياقى الذى يقرب القاعدة، ويستبعد التاريخ الذى تولدت به القصيدة، أو يدفع إلى تَلَقُّيها بعيداً عن وظائف التبشير السياسى التى قامت بأدائها فى زمانها الخاص. هذه الوظائف هى التى لا تزال تصل بين القصيدة ومجموعات بعينها من القراء، فى علاقات الشفرة المشتركة التى تُحدِّدُ السياسى بوصفه العلة المباشرة أو السبب المباشر للجمالى. وكانت هذه العناصر بعض الدوافع التى انتهت بأحمد حجازى إلى وصف قصيدته بأنها محاولة للاعتماد على العلاقات الفكرية القومية وتنميتها فى البناء الفنى للقصيدة، وذلك من غير الاعتماد المطلق على علاقات النغم المتدفق، للوصول إلى الشعر المُبَشِّر.

وأتصور أن استجابة هذا "الشعر المُبَشِّر" إلى زمنه الخاص كان العامل الحاسم وراء تزايد دوائر القراءة المتسعة للقصيدة مع تصاعد موجات المد القومى، والعكس صحيح بالقدر

نفسه، وذلك فى علاقات الإرسال والاستقبال التى فرضت على حجازى معاودة النظر فى الصياغة الأولى التى بدأ كتابتها فى سبتمبر سنة ١٩٥٦ وإضافة إليها بما يحقق مطالب الاستجابة المتزايدة من المجموعات القرائية المتحمسة التى أصبحت بعض بنية القصيدة فى صياغتها التى اكتملت مع سبتمبر سنة ١٩٥٩، بعد رحلة ثلاث سنوات من تفاعل الشاعر والجمهور، فى الدائرة التى مست بسحرها الحالمين بالحرية والوحدة والاشتراكية فى ذلك الزمان البعيد، وظلت تثير هؤلاء الحالمين مع كل قراءة للقصيدة التى تبدأ على النحو التالى:

مُدنُ المغرب

ترتج على قمة أوراس

زلازلٌ فى مدن المغرب

لم يهدأ منذ سنين مائه

لم يترك فى جفن أملا لنعاس

يأتى الموت على صوت الزلازل

ويموت رجال

فيودهم صوتُ الزلازل

جيلٌ عن جيل، أجيالٌ

عاشت، ماتت فى الزلازل

فالجيل هناك له روحٌ تسرى

تحت الفجر  
تسرى فى قلب الأحياء  
وترنُّ بجوف الأشياء  
وتنادى : يا نسرى  
يا نسرى الغائب، عد للغابة يا نسرى!  
حطّم سجنك  
وارجع، فالعش على صبرى  
خاوٍ ينتظرك، يا نسرى  
ارجع يا شمس الحرية!

ويلفت الانتباه فى الاستهلال ما هو موجود فى القصيدة كلها: الجمل القصيرة، الأسطر المكتملة نحويًا ودلاليًا، اللغة الخطابية التى لا تفارق التكرار وأفعال الأمر وصيغ النداء، غلبة الجمل الفعلية التى تتدافع مقفلة بما يؤكد تدافع الإنشاد، تفعيلة المتدارك (فاعِلن) التى تتكرر تجلياتها العروضية بما يخدم التدفق النظمى الذى يحكمه تدافع التداعيات اللفظية فى غير حالة.

وتمضى القصيدة لتؤكد انبثاق الثورة، مبرزة التناقض بين الأنا القومية المُستعمَرة والآخر الأجنبى المُستعمر، حيث يتقابل نور الأمل فى التحرر وإظلام البقاء فى ظلمة الاستعمار، تماما كما تتقابل الهوية العربية النقية، بالمعنى الخُلُقَى والدينى،

والغازى الأجنبى الدُّنس، بالمعنى الخُلُقَى والدينى أيضاً، وذلك  
على النحو التالى:

وضياء سراجٍ من بُعدٍ يهتز  
ويدّ تهتز وتُخفيه

تخفيه منذ سنين مائة

تخشى أفواها تُطْفِئِه

تخشى أفواها سكرانه

أفواها مظلمة قذره

جاءت من أقطار الخمره

من حيث تباع الخمره للبائى

ويباع البائى للساقى

ويباع الساقى للكرمه

والكرمه تملك كلَّ الناس.

والمبنى الخطابى فى الأسطر السابقة يقابل بين نقاء  
الهوية القومية الخالية من الإثم وتلوّث الغازى النجس، ذى الأفواه  
المظلمة القذرة، الآتى من أقطار الخمره، حيث الخمره تملك كل  
الناس، وتنتثر الشر والآثام والظلم أينما حلّت، دالة على الحضارة  
الفسادة الآثمة التى تنتسب إليها، والتى تسعى إلى تلوّث  
الحضارة النقية التى لا بد أن تنقى عنها دَنَس الآخر الأجنبى  
وآثامه وموبقاته.

وتمضى القصيدة على هذا النحو مؤكدة الوجه الدينى  
لتجار الخمرة الذين:

خرجوا كبرابرة الماضى المنسى  
فى أيديهم كتل الأحجار  
سفحوا دمنا أنهارا فى القدس

ولا تنتهى القصيدة إلا بعد إثارة التفاؤل الذى تختتم به،  
والذى يهدف إلى زرع بذرة الأمل فى نفوس المستمعين،  
وتبشيرهم بيوم الخلاص الموعود، الآتى بلا ريب على أجنحة  
الوعد القومى، يعلنه شاعر يتحدث باسم اللحظة القومية  
الصاعدة، والجماهير الهادرة من المحيط إلى الخليج، فيقول:

أنذا يا زمن الحرية  
أشهد ميلادك فى الظلمة  
وأغنى للسارى فيها  
للميت فى أعلى قمة  
لقلوب نساء  
تنتظر على سفح التلّ  
يوم العودة للزّرع وللنّسل  
يوم الحبّ الأخضر.

وقد صدرت الصياغة المكتفلة الأولى للقصيدة فى دمشق  
عن "دار اليقظة العربية" ضمن ديوان مستقل، يحمل عنوان

"أوراس" علامة على مستقبل قومي واعد، فى سبتمبر سنة ١٩٥٩، بعد سبعة أشهر من الاحتفال بالذكرى الأولى لقيام الوحدة بين مصر وسوريا فى شهر فبراير سنة ١٩٥٨، وبعد عام ونصف تقريبا من الهجوم الفرنسى على الحدود التونسية لمنع مقاتلى جبهة التحرير الجزائرية من عبور الحدود، وقيام الجمهورية الفرنسية الرابعة برئاسة ديغول فى سياق مؤثرات القضية الجزائرية، وسقوط الحكم الملكى فى العراق، وانقلاب إبراهيم عبود فى السودان، وبعد عام تقريبا من موافقة الاتحاد السوفيتى على مساعدة مصر فى بناء السد العالى، وبداية انحسار الاستعمار فى إفريقيا، وبعد أشهر معدودة من انسحاب العراق من حلف بغداد، والإعلان عن قيام اتحاد الجنوب العربى، وانتصار الثورة الكورية بقيادة فيدل كاسترو. باختصار، فى سياق من الانتصارات الباهرة للتحرر الوطنى فى كل مكان من العالم، وفى مناخ من التفاؤل القومى العام الذى لم توقف تدافعه حملة الاعتقالات الواسعة لليساريين المصريين فى مارس سنة ١٩٥٩ قبل صدور ديوان "أوراس" بحوالى نصف عام.

وكانت الطبعة الدمشقية يتصدرها تقديم حجازى ودراسة صدقى إسماعيل التى تم استبعادها بعد ذلك، بسبب ما انطوت عليه من ريبة فى النزعة الخطابية التى انبنت عليها القصيدة. ولذلك نشرت "أوراس" ضمن "ديوان أحمد عبدالمعطى حجازى"



عن دار العودة البيروتية سنة ١٩٧٣ مع مقدمة حجازى وحدها. وللأسف، لم أستطع الحصول على الطبعة الدمشقية الأولى كى أتابع التغييرات التى أضافها حجازى ما بين سنتى ١٩٥٩-١٩٧٣. وهى تغييرات اقترنت بتحولات المرحلة وتحول أفكار الشاعر نفسه. لكن الطبعة البيروتية المتاحة كافية لتأكيد مجموعة من الملاحظات، خصوصا حين نضعها فى علاقة مع التغييرات الأخيرة التى قام بها حجازى فى طبعة "دار سعاد الصباح" التى أصدرت أعماله الكاملة بالقاهرة فى يناير ١٩٩٣ بعد أربعة وثلاثين عاما من صدور الطبعة الدمشقية.

وأول ما يلفت الانتباه فى "أوراس" دار العودة مقدمة حجازى التى تتحدث عن ملابسات نظم القصيدة وديافها السياسية المقترنة بالمجموعة البعثية التى اتصل بها منذ منتصف الخمسينيات، فى تلك الفترة الأسطورية (والوصف له) التى شهدت تأميم القناة، وخطف بن بلال، وتأكيد عروية مصر بلسان عبدالناصر وسياسته التى شجعت ملايين المواطنين على التطلع إلى المستقبل الواعد للأمة العربية، والإيمان بالفكرة العربية بوصفها روح الشعب. يضاف إلى ذلك ما يشير إليه حجازى نفسه من أن القصيدة كانت فى أول صورها عاطفية حارة، لم تكمل دعائمها الفكرية والفنية، بل لقد وردت فيها بعض الأخطاء الفكرية فيما يقول، نتيجة تربيته الدينية التى جعلته يتابع فى

القصيدة وصف أسبانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها  
القدماء، معتبرين إياها حقا من حقوق العرب.

لكن مثل هذا الخطأ ما كان يؤرق حجازى كثيرا وسط  
الحماسة القومية التى كان يثيرها إنشاد القصيدة فى كل مكان،  
خصوصا فى مهرجانات الشباب الذين كانوا يصرون على  
سماعها، الأمر الذى يبرر وعى حجازى بالحضور المتصل  
للقصيدة داخله، ومتابعة الإضافة إليها، واكتشاف رموزها التى  
أوردها فى الصياغة الأولى، وتنمية هذه الرموز ومدّ تفرعاتها  
لتلتقى حسب تصميم خاص لقاء عفويا فى نهايتها. وقد ظل يعدّل  
ويغيّر فى القصيدة من طبعة إلى طبعة، وذلك إلى درجة لافتة  
تختلف بها القصيدة اختلافا كبيرا من طبعة إلى طبعة. ومثال  
ذلك طبعة «دار العودة» التى يصل عدد أسطر «أوراس» فيها إلى  
ثلاثمائة وخمسة وسبعين سطرا، وطبعة «دار سعاد الصباح»  
اللاحقة التى تقلّص عدد الأسطر فيها إلى مائتين وسبعين سطرا  
فقط، فضلا عن العديد من التغيرات فى الجمل والتراكيب  
والكلمات.

ويعنى ذلك أن "أوراس" لم تكن قصيدة أُلقيت فى مناسبة  
من المناسبات القومية وانتهى أمرها فى وعى الشاعر المبدع،  
وإنما ظلت قصيدة مفتوحة الأفق فى حالة صنع مستمر، يمنحها  
موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وتمنحها الثورة القومية الممتدة

التي تنتسب لها إمكان التخلق المتجدد، بوصفها بعض الأدب الثوري الذي ينتظر منه أن يفعل في النفس ما تفعله أحداث الثورة، بل تمنحها تحولات حجازي السياسية، خصوصا بعد سقوط المشروع القومي، مدلولات مضافة على تغير الوعي<sup>١</sup> -داسي الشاعر مع نتابع الهزائم القومية.

ولكن تبقى الأفكار التي ينثرها حجازي في مقدمته (التي حذفها من طبعة "دار سعاد الصباح") كاشفة عن مرحلة أساسية من مراحل الفكرية والإبداعية، خصوصا في الفترة التي كانت ترى في الجمالي الذي به الآخر من السياسي، وتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد الذي كان له تأثيره الحاسم في بنية "أوراس" وصياغتها. والقصائد الأربع التي تعقبها في الديوان المسمى باسمها دالة على هذا الجانب، فالأولى هجائية حادة لعباس محمود العقاد الذي اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين أمثال حجازي، في مهرجان الشعر بدمشق، متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) احتجاجا على اشتراكهم في المهرجان، فهاجمه حجازي بهذه القصيدة العمودية التي خاطبته على أنه بعض الماضي الأقل، مدافعة دفاعا حارا عن الشعراء المجددين الملتزمين بعصرهم الواعد، مؤكدة الانتماء إلى الماضي القومي الزاهر الذي

سعى هؤلاء الشعراء إلى امتلاكه وإضافة إليه. والقصيدة الثانية "الرحلة إلى الريف" عودة إلى الجنور التي تعنى الامتداد فى التاريخ، والإحساس بالجماعة، ومعنى الحياة للإنسان الذى يفتح صدره للنسيم. والقصيدة الثالثة تستعيد أحداث حرب السويس، من خلال علاقة حب، واصله العام بالخاص الوصل الذى يبين عن المستقبل الذى تصنعه إرادة الحرية. والقصيدة الأخيرة "المجد للكلمة" غناء حار للكلمة التى تسهم فى صنع هذه الحرية، فتشعل الثورة، وتحقق معنى الوحدة بين الثوار الأحرار فى كل مكان. وأحسب أن اختتام الديوان بهذه القصيدة هو نوع من ردِّ العَجْزِ على الصُّنْدُرِ (إذا جاز أن نستخدم المصطلح البلاغى القديم) الذى يردُّ "المجد للكلمة" على "أوراس" فيبرز دلالة من دلالاتها التى تنصرف إلى نور قصيدة المشروع القومى فى صنع المستقبل الذى وعدَّ به هذا المشروع.

## تحول قصيدة المشروع القومي

شيء ما انكسر في قصيدة المشروع القومي، في شعر أحمد حجازي، قبل انكسار المشروع القومي نفسه. شك ما بدأ يتخلل اليقين الشامل لهذه القصيدة كأنه بوانر نبؤة منذرة، أو نوع من الكشف الذي تجلوه علامة أو إشارة محذرة، فتتولد الأسئلة من داخل القصيدة التي تبدو، فجأة، كما لو كانت تفرز نقيضها الذي يناوش مطلقاتها، وتضع حضورها، ضمناً أو صراحة، موضع المساطة، يرجع بعض ذلك التحول إلى أسباب خارجية بالطبع، لكن الأسباب الأكثر محايثة ترجع إلى مفارقة الشعر النوعية التي لا تمضي به مع مطلقاته إلى تمام نهايتها، وإنما تدفعه إلى الانقلاب على نفسه في ذروة إيمانه بهذه المطلقات، ومن ثم وضع يقينه بها موضع المساطة. هذه المفارقة النوعية هي التي تمايز بين القصيدة والمنشور السياسي في آخر الأمر، وتصنع الحد الفاصل بين الشاعر والداعية، وترد القصيدة إلى أصل المعرفة التخيلية التي لا تركز إلى تعرف ماتعرفه، كما ترد الشعر والشاعر إلى جذرهما اللغوي الأول، وهو الشعور بما لا يشعر به الغير، أو العلم الذي يفاجئ صاحبه بما يدفعه إلى إعادة النظر فيما استقر عليه وعيه العام.

وسخرية هذه المفارقة، فى تتابع سياقات قصيدة حجازى، أن ما انكسر بها فتح ما أغلقته الخطابة القومية من أبواب الشعر، وما تولد بها من أسئلة كبرى أفضى إلى عوالم أغنى بكثافة الصورة ودلالات المعنى، فخلخل بنية التراتب المركزى بما أعاد القصيدة إلى دواماتها المتشظية التى خلفت الشاعر، فى النهاية، وحيدا مع الواحد: الشعر.

متى حدث ذلك فى شعر أحمد حجازى الذى تصدرته قصيدة المشروع القومى من مطالع الخمسينيات إلى نهايات الستينيات؟ هناك بداية غامضة، ملتبسة، فى قصيدة "حلم ليلة فارغة" التى يرجع تاريخها إلى نوفمبر سنة ١٩٥٧. وهى قصيدة تلفت شبكتها الدلالية الانتباه إلى ما انطوت عليه من رحلة العسارة التى تسير فى شرايين الزهر، حاملة حلم الثمر الذى لا يتحقق، فى دورة الإحباط التى يمضى بها الصبح ويقبل المساء، ولا ندى، ولا لقاء. لكن هذه القصيدة ليست علامة مؤكدة، وسط صخب القصائد المصاحبة، لأنها تستبقى ميراث الشعراء الرومانسيين، أمثال إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل الذين تأثر بهم حجازى، كى تتغنى معهم بألوان الذبول، وبأوراق الخريف وهى تعلو فى يد الريح إلى غور مخيف، وبطير أسود فى اللاتنهاية. ولذلك لا تمثّل "حلم ليلة فارغة" انكسارا فى بنية قصيدة المشروع القومى التى ظلت محافظة على

يقينها الساطع، ومركزها البطريركي الثابت، وعلى صوت  
شاعرها المفرد الذي ظل ينطق صوت الجمع الصاعد.

ويعنى ذلك أن شعر حجازى ظل محتفيا بقصيدة المشروع  
القومى طوال الخمسينيات بوصفها القصيدة التى تستحق  
الصدارة فى تراتب الاهتمامات الشعرية، والتى كان صعودها  
على المستويين الخاص والعام مرتبطا بصعود المشروع القومى  
نفسه، وتواتر انتصاراته الملوية فى وعى الفرد والجماعة، وقد  
ظل هذا التواتر متصلا ما بين الخمسينيات ومنتصف الستينيات،  
واعدا بعالم جديد، تجسدت بداياته فى الثورات التحررية  
المتجاوبة فى الأوطان العربية، مع تساقط الاستعمار فى كل  
مكان، وتفجر الشعور القومى الذى رفع أعلام الوحدة  
والاشتراكية والحرية، فى موازاة اندفاع حركات تحرر العالم  
الثالث التى برز حضورها الساطع مع انتصار الثورة الكوبية  
بقيادة فيدل كاسترو فى مارس سنة ١٩٥٩ بعد أقل من عام على  
قيام الوحدة بين مصر وسوريا وإنشاء الجمهورية العربية  
المتحدة.

وكما كانت قصيدة المشروع القومى العنصر المهيمن على  
وعى حجازى، فى هذا العالم متسارع الخطى نحو الحرية  
والاشتراكية والوحدة، كان نموذج الشاعر الذى تنطوى عليه  
القصيدة يكتسب صفة المغنى الذى يهزج فى أفراح "تموز"

(يوليو) الذي اقترن بالاندفاع الواعد للبعث القومي، ولم يكن "تموز" رمزاً أسطوريا للخصب لدى سكان ما بين النهرين (يقابله أنونيس لدى الفينيقيين) أو اسماً أطلق على حركة شعرية ربط مبدعيها الإلحاح على رمزية الولادة المجددة فحسب، بل كان - بالإضافة إلى ذلك - علماً على تيار سياسي عريض يؤمن بالمستقبل الذي يستعيد المجد العربي القديم.

وفي هذا السياق تظهر الدلالة الخاصة لقصيدة "تموز" المكتوبة في سبتمبر سنة ١٩٦٦، المنظومة نظماً خليلياً، عمودياً، يستحضر الميراث الشعري ضمن الميراث القومي، مؤكداً معنى البعث التمزوي الذي استله فرسان تموز ١٩٥٢، حين اتحد الكل في الواحد، وانصهر الواحد في الجمع، واستدار التاريخ المنحدر عوداً على بدء صعوده، فاستعادت الأمة صحتها، والثورة فورتها، في زمان كاد يسألنا عن الذي نشتهى ليعطيه، فأصبح:

تموز في صدر كل منطلق	منا، فؤادا دماه داميـه
في فجر عشرينه وثلاثـه	قمنا إلى خيلنا نرجيـه
تشم الخيل حزمنا وبكسـى	حماسة واستفاق غاليـه
ووطأ الظهر للذين أتوا	ليرجموه إلى مراقبيـه
ثم اعتلينا، وصاح صائحنا	فانهال تيارنا يئبيـه
نأبى لما بعتنا وأخـذه	ثم نرى بـعدـه، فتجنـيه

والبداية اللافتة لانكسار يقين قصيدة حجازي، في هذه الحركة التمزوية التي اعتلت صهوة التاريخ الصاعد، كانت عام



١٩٦٣ الذى أنتج قصيدتى "موعد فى الكهف" والأمير المتسول".  
وهما قصيدتان تؤكدان أن شيئاً ما قد انكسر بالفعل فى يقين  
الشعر، وأن تحولاً أخذ يحدث فى وعى الشاعر، أفضى إلى حيرة  
الفارس الذى انطلقت قصيدته باحثة عن ملجأ جديد، مستبدلة  
وحدة الكهف المنطلق على الذات باتساع حركة الجماهير المنفتحة  
على العالم، وظلمة التوحد الليلى بالبهجة النهارية لحضن الرفاق  
المتدافعين فى وقدة الشمس. وانبثقت فى القصيدة دلالة الشعور  
بالمطاردة، والانعصار فى مدار مغلق لم يبق فيه سوى وحش  
ينهش فى الصدر، كأنه الندم على خطيئة أخرجت صاحبها من  
جنة الحلم القومى، وألقته جسيماً، عيباً، مقعداً، على رصيف  
مملكة عمرها ألف عام، مضيقاً بين الوجود العاجز وغياب  
الحضور الفاعل، لا يملك سوى أن يقول:

أسأل نفسى، عندما أصبحو على ظلى

وحيدا هامدا

ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار

هل انتهى زماننا؟

كنت أظنه ابتداءا

لكن الصوت الذى تنطلقه قصيدة "موعد فى الكهف" هو  
صوت قريب من صوت الأليجوريا التى تتطوى على معنى  
الأمثلة، وتؤدى وظيفة التمثيل الكنائى التى هى استراتيجية

خطاب مقموم في آخر الأمر، يبدأ من تخوم الرمز المتعدد الدلالة ليومي بالمعنى المقصود إلى واقع محبط، مبرزاً حدة المفارقة بين الأنا والآخرين، الواقع والطم، الشعارات والأفعال، الكلمات والوقائع، مؤكداً بذرة المقاومة بحيلة الكلام التي تتجلى في مراوغة السؤال، مخاتلة السخرية، مخادعة التورية، مشاكسة المجاز، مخيلة القناع الذي يقلب لعبة التراتب رأساً على عقب، في الدلالة الملتبسة التي انطوت عليها قصيدة "الأمير المتسول" على وجه الخصوص.

والقناع التمثيلي في هذه القصيدة لافقت في علاقته الإكمالية بالصوت الناطق في "موعد في الكهف"، خصوصاً في الدلالة المترجعة لانقشاع الوهم الملازم للشعور الأثم بالمشاركة في اقتراح خطيئة جسيمة. صحيح أننا لا نعرف هذه الخطيئة على سبيل التحديد، أو التعيين، لكن حركة الدلالات تلفتتنا إلى اقترانها بالمشاركة في إشاعة وهم، والتخلي عن مبدأ، ومن ثم معاقبة الذات بنقيها إلى كهفها الخاص، وردها إلى وعيها النقضي الذي يضع فعلها موضع المساءلة، وينتقل بها من معنى الفارس الواثق من كل شيء، العارف بكل شيء، إلى معنى "الأمير المتسول" الذي لا يفارقه عنصر السخرية أو عنصر المفارقة.

ولذلك يلفتنا قناع "الأمير المتسول" منذ العنوان إلى المفارقة الذاتية التي تمحو البطولة عن المتقنع بالقناع، مؤكدة أنه

لم يعد شبيبها بأبيه فى المملكة التى عمرها ألف سنة، وأنه ارتكب  
الخطيئة التى أسقطت عنه شعار المجد والقدرة، وألقته عاريا،  
وحيدا، مثل جثة تنوشها الصقور التى أصبحت بديلا عن 'صقر  
قريش' الذى يرفرف فى الأعلام القومية. والمفارقة الثانية التى  
تتولد عن الأولى تشدد الانتباه إلى التحرر المترتب على ضياع  
المملكة، أو الخلاص الذى يجده الوعى فى قرارة الشعور بالإثم،  
الأمر الذى يؤدى إلى انقشاع الوهم، والتخلص من لوازمه، على  
نحو يغدو معه العُرَى نوعا من التكشف، والتوحد وجها آخر  
للتمرد، والتسول فعلا من أفعال الاحتجاج. ومن ثم يختتم القناع  
أداءه الدرامى فى القصيدة بقوله:

عار أنا.. ليس كما ولدت.. لا

بل كمثل جثة تنوشها الصقور.

عار يلد لي المبور،

بين علامات المرور.

أخرج للشرطى لسانى، وأفر راکضا،

فيكتم الضحكة فى الوجه الوقور،

تشيع عني أوجه النسوة خوفا، وأنا

أنظر من طرف خفى للظهور والصدور.

عار أنا.

ظهرى إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما،

ألفتُ أنظار الجماهير إلى،

فيننون لى ضريحا،

ويوقون النذور.

والمؤكد أن الصوت الناطق من وراء القناع، فى هذه القصيدة، ليس الصوت الصارخ فى قصيدة "عبدالناصر" (١٩٦٥) أو "أوراس" (١٩٥٩) أو حتى "أغنية للاتحاد الاشتراكى العربى" (١٩٦٥) بعد ذلك، وليس صوت الفارس الذى يلج الحطبة مختالا لا يرتجف أمام الفرسان، وإنما هو صوت ساخر، يتلاعب بالكلمات بدل السيف، مراوغ يعرف حيل اللغة فى الإيحاء إلى المسكوت عنه، شاك يستخدم السؤال فى نقض المطلقات، والتشخيص فى تجسيد المفارقات، ينتقل من مستويات الخطاب بالبراعة نفسها التى يمارس بها الالتفات البلاغى، وهو انصراف المتكلم عن مخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى مخاطبة، وذلك فى موازاة تعدد ضمائر المخاطبين التى تبدأ من "التجريد"، وهو نوع من انقلاب الوعي على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة للخطاب وذاتا متلقية له فى آن، فالتجريد إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك فيما يقول أصحاب البلاغة القديمة، وهو وسيلة من وسائل مواجهة الوعي لنفسه فى الوقت الذى يواجه غيره، وأسلوب من أساليب المساطة التى تبدأ بالآنا لتضعها فى الموضع

نفسه الذى تضع فيه الآخر - بكل تجلياته وضمائره - موضع  
المسألة.

والمسافة بين المسألة المراوغة والسخرية جد قريبة فى  
المقطع السابق من القصيدة، خصوصا حين يستبدل التشبيه  
المقصور التى تنهش اللحم بالآخرين، ويستبدل المجاز بفعل  
التعري من الثياب فعل التعري من الرياء، وتستبدل الكناية  
المنطوق من الكلام بالمسكوت عنه، فلا يتبقى سوى معاينة  
الأقاعي: إخراج اللسان للشرطى - رمز السلطة، النظر إلى مالا  
ينبغى النظر إليه، تعرية الآخرين ليغدوا صورا أخرى من عرى  
الأناء، الوصول بالسخرية إلى حَدِّها الأقصى فى فعل الأمر  
الأخير الذى يضع الأناء فى مواجهة الحضور العارى للسلطة،  
ويضع السلطة فى مواجهة الجماهير، والجماهير فى مواجهة  
أوهامها، كما يضع القارئ فى المواجهة الأخيرة مع نفسه  
والسلطة والجماهير فى أن، فيغدو امتدادا لحضور الوعى  
النقضى، الشاك، الساخر، فى قناع "الأمير المتسول".



## تصاعد التحول

ماسر التحول الذى حدث لقصيدة حجازى فى العام الثالث والستين على وجه التحديد؟ ليست هناك إجابة مؤكدة. علامات الخارج فى العالم الموازى للقصيدة تقول إن المشروع القومى كان ينطوى على بذرة دماره، وإن بنيته التسلطية التى انبثت على مركزية الزعيم كانت تستعيد الأبنية الأصولية التى وضع المشروع نفسه فى عداء معها، كما لو كانت هذه البنية تعمل على تحقيق النقيض من أهدافها، وتاكل نفسها فى التفافها حول المركز الذى كان صعوده بداية سقوطه. ولذلك شهدت مصر أزمة الديمقراطية الحادة فى العام نفسه (١٩٥٤) الذى وقعت فيه الاتفاقية الأولية لجلاء القوات البريطانية فى قناة السويس. وكان توقيع اتفاق الجلاء فى الشهر نفسه الذى أطيح فيه برئاسة محمد نجيب نهائيا. وكانت الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) تمهيدا غير مباشر لحملة الاعتقالات الواسعة التى حدثت بعد ذلك بعام واحد، مستبعدة فصائل اليسار المصرى الذى أصبح منغيا فى المعتقلات، قبيل زيارة خروتشوف لمصر، فقد كان الحديث عن الوحدة يسير فى تناسب عكسى مع الحرية الغائبة، فى موازاة الاشتراكية التى لم تكن فى واقع الأمر سوى رأسمالية دولة تسلطية، وفى موازاة الاستبداد الذى قمع كل أشكال التعددية،

وفرض الصوت الواحد على الجميع بعدالة قمعية لم تعرف  
التمييز بين التيارات المغايرة.

وبدا الأمر للعين التى ترى ما وراء السطح الخادع كما لو  
كانت دولة المشروع القومى تعاني نوعا من الازنواج الحاد  
والتناقض المدمر. تحقق من المكاسب القومية باليمين ما تضيعه  
بنيتهما التسلطية بالشمال، وتؤكد الحرية بالأقوال فى الوقت الذى  
تنفيها بالأفعال. وتتحدث عن العدل الاجتماعى كى تحققه  
بواسطة من ينقلبون به على المقصود منه. وتتطلع إلى المستقبل  
لكى تستعيد به الماضى، وتستبعد المختلف مع أنها تلح على  
وحدة الجماهير. وتغلى الشعب فعليا فى الوقت الذى تتحدث عنه  
بوصفه الشعب القائد والشعب الملهم. وتدعو المثقفين إلى الإبداع  
بينما هى ترتاب فى ميلهم إلى الاجتهاد الخلاق والخروج على  
المركز المفروض، كأنها الأم التى تاكل بניהها وترعى أعداءها.

هذا الازنواج هو الشرك الذى وقع فيه الوعى المتقنع  
بقناع "الأمير المتسول" قبل أن يواجه نفسه فى توحده الذاتى  
الذى صاغته، للمرة الأولى على نحو دال، قصيدة "موعد فى  
الكهف". وكان الوقوع فى هذا الشرك يعنى الاستسلام إلى  
لوازمه، ومن ثم تقبل النقائص على النحو الذى أورث الوعى نوعا  
من الشعور بالإثم، أو اعتراف خطيئة التخلّى عن المبدأ. وهى  
الخطيئة التى تسمى إليها قصيدة "موعد فى الكهف" بكناية الأكل



من طعام الأعداء، وتحميل اللفظين معنى واحداً، أو الاستسلام إلى تناقض طرفي الأزواج الذي لا يبين إلا بعد أن يفقد المرء إيمانه بالوهم الذي غطى على حقيقته، ويفلو ملحدا كالسهم الذي لَحَدَ (عَدَلَ) عن الهدف، لكن مع بقاء الشعور بالخطيئة التي تنهش الوعي، في تحوله، كأنها الوحش الذي ينهش في الصدر دون صوت أو صدى:

الليل ساقنى بلا قصد هنا  
وجدتُ هذا الكهف  
لكن لم أجد من أصدقائى أحدا  
دمست نفسى بينكم  
لكننى أحسست أننى لم أزل مطاردا  
إنى أنا الراعى القلبيم  
من يا ترى يذكرنى؟  
بعد اختفاء الفارس الشهيد، والشيخ الحكيم  
من ياترى يذكرنى؟  
من بعد أن فقدت إيمانى، وصرت ملحدا  
من يا ترى يذكرنى؟  
ليس سوى الوحش الذى ينهش صدرى  
دون صوت .. أو صدى

وليس مصادفة أن تنتهى قصيدة "موعد فى الكهف" بالفارقة التى غدت بارزة مع عنوان "الأمير المتسول" كاشفة عن النقيض الذى يكتسى بنقيضه، والضد الذى يجاور ضده، كانه الحضور الملتبس الذى قد يأتى ولا يأتى، حضور الأمير الذى لم يعد شبيها بأبيه، والذى صار عجوزا وهو بعد فى شبابه المقيم، والذى يعانى الشعور بالذنب لأنه أضاع تاج المملكة، فعوقب بالعقم الذى لم يعرفه فى المدائن الحرة من ماضى تلك المملكة. ويلفت الانتباه أن الأنثى التى تنتظر الموعد فى الكهف، الموعد الذى قد يتحقق أو لا يتحقق للفارس الذى قد يأتى أو لا يأتى، يتسع معنى انتظارها ليلة العرس سدئى فى قصيدة الأمير المتسول، وتتعدد احتمالاتها الدلالية من حيث هى "أميرة سجيئة" تومئ إلى وطن سجين، أو أرض سليبية، أو حق مضيع، لكن بما يبرز دلالة "السجن" فى علاقة سببية بالكهف الذى ارتدت إليه الذات فى قصيدة الموعد، وفى علاقة سببية بضيا ع معنى السيف الذى حمله أصغر فرسان الكلمة دفاعا عن تاج المملكة، فتحول إلى سكين للصر أو دليل فى مداخل المدن:

كنت شجاها ذات يوم

لكننى أكلت من طعام أعدائى،

فصرت مقعدا

وكنت شاعرا حكيما ذات يوم

حتى إذا استطعت أن أحمل اللفظين،

معنى واحدا،

فقدت حكمتي، وضاع الشمر مني بددا

وكنت عاشقا وفيأ ذات يوم

لكنني أفقد روعي في النهار

وأستحيل في أواخر الليل شبحا

مرتعدا

أسأل نفسي، عندما أصبحو على ظلي

وحيدا هامدا

ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار

هل انتهى زماننا؟

كنت أظنه ابتدا!

هكذا، أصبح لتمرّد الأمير على نفسه معنى غير منفصل

عن معنى تمرده على كل ما أفضى إلى ضياع تاج مملكته، وذلك

على النحو الذي ردّ العام على الخاص، أو الجمعي على الفردي،

في سياق من الدلالات المتتابعة التي وصلت إلى ذروتها مع دال

الشمس القاسية التي تعرّى السوءة، وتسقط الرياء، فتطلق من

الصدر كل حيل المقاومة المكبوتة، وعلى رأسها حيلة السخرية

التي تخرج للجميع لسان الفارس الذي كان، من وراء قناع

الأمير المتسول الذى تصاعدت حدة مفارقاته، وتكاثرت أبواته  
التي خلعت عنه أوهامه عاما فعام.

وأية ذلك أن قصيدتي "الموت فجأة" ولا أحد تبعتها  
قصيدتي "موعد فى الكهف" والأمير المتسول" فى العام اللاحق  
(١٩٦٤) مباشرة، متصاعدتين بتقنيات المفارقة والسخرية،  
مؤكدين دلالات الشك والمساءلة والنقض، متواصلتين مع الإشارة  
المتكررة إلى فعل الخيانة والانقطاع عن الأب، ومن ثم ضياع  
"وجهى الأول" تحت "وجهى الثانى" فى قصيدة "الموت فجأة".  
ومرة ثانية، نجد تمثيل "العُرى" الذى يتراوح ما بين الاستعارة  
المكينة والمجاز المرسل، ولكن الجديد هو تأكيد لامبالاة الإخوان،  
الجماهير، الأصدقاء، وتأكيد الجنون الذى غدا علامة على حيوية  
الحضور المتوتر بحدة الرفض. الأمر الذى يشد القصيدتين معا  
فى علاقات دلالية متجاوية، تصلهما بالقصيدتين السابقتين وصل  
الامتداد، أو تجاوب رجع الصوت عينه فى الفضاء الدلالي نفسه،  
وذلك على سبيل الإكمال الذى يضيف إلى الأذن ما لم تسمعه من  
قبل، بون أن يخرج بالأذن عن الإيقاع نفسه للتفعية العروضية  
الواحدة، المتكررة فى القصائد الأربع، وهى تفعية بحر "الرجز"  
التي تصل مدى الصوت بالدلالة فى قصائد "موعد فى الكهف"  
و"الأمير المتسول" و"الموت فجأة" و"لا أحد"، شأنها شأن ضمير  
المتكلم الذى يحفظ مستوى علاقاته بالمخاطب -المخاطبين.

ولعل الختام بقصيدة "لا أحد" على وجه الخصوص، وهي بالفعل آخر قصائد ديوان "لم يبق إلا الاعتراف"، أمر مقصود به تأكيد دلالة التوحد المؤسسى للوعى المختفى وراء قناع "الأمير المتسول" الذى ينسرب فى بقية القصائد الأربع، ومن ثم تأكيد معنى تحرره، بعد أن خلع عنه أوهام الحضور الجمعى التى رفعها شارة وشعارا، فأصبح عاريا بلا حياء، يمارس حرية الجنون بوصفها الحرية الوحيدة المتاحة فى عالم يموت، أو عالم مات بالفعل حين رف فوق الكل طائر السكون، السكوت، اللامبالاة، العجز عن الفعل، الطائر الذى استبدل بحضور "أسراب طير، تفتحت أمامها نوافذ الضياء" (فى قصيدة "عبدالناصر" ١٩٥٦) حضور البوارح التى غدت نذير شؤم، فى الفضاء الدلالى لطائر الموت الذى رف على قصيدة "لا أحد" (١٩٦٤) حاملا علامة "السجن" التى تعود بذاكرتنا إلى "أميرتى السجينة" التى "هرمت فى السرايب الحصينة" فى قصيدة "الأمير المتسول"، ليغدو تكرار الإشارة علامة أخرى على المعنى المركزى للقصيدة:

رأيت نفسى أمبرُ الشارع، عارىَ الجسد  
أغضُّ طرفى خجلا من مورتي  
ثم أمدّه لأستجلى التفاتنا عابرا،  
نظرة إشفاق على من أحد

لم أجد!

إذن

لو أننى لا قدر الله - أصبْتُ بالجنون

وسرت أبكى عاريا .. بلا حياء

فلن يردَّ واحدٌ على أطراف الرداء

لو أننى - لا قدر الله - سُجِنْتُ ثم هدتُ جائعا

يمنعنى من السؤال الكبرياء

فلن يردَّ بعض جوعى واحدٌ من هؤلاء

هذا الزحامُ .. لا أحدا

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتحول حضور عبدالناصر نفسه، فى هذا السياق المتحول من شعر حجازى، إلى حضور ملازم لمصاحبات السجن الدلالية (مساحب الحديد، سياط الجند) فى القصيدة الثالثة التى كتبها حجازى عن عبدالناصر (سنة ١٩٦٥) ونشرها بعنوان "الشاعر والبطل". وهى القصيدة التى تمضى مع إيقاع تفعيلية الرجز نفسها، لتؤكد ما يصلها بالقصائد السابقة من منظور العنصر الأليجورى المتكرر الذى يبرز اختلاط الحب بالخوف العالق من قرون غابرات، وتسلب رئيس الجند الذى يأبى أن يخفض سيفه الصقيل، فى مواجهة الشعر الذى

يأبى أن يمر تحت ظله الطويل، وهو العنصر الذى تكاثف حضوره مع تحول "السجن" إلى موضوع لتأمل القصيدة التى انقلبت على نفسها، كي تقاوم نقيض حضورها - القمع - مع سنة ١٩٦٦.

- ولافتة قصيدة "السجن" (الموجودة ضمن قصائد ديوان "لم يبق إلا الاعتراف") فى هذا السياق، ابتداء من وزنها الذى يحافظ على تفعيلية الرجز، مروراً بالإشارة التقريرية إلى جيل عاش فى السجن ليااليه، وانتهاء بالمدلول التمثيلى لباب السجن الذى ليس عنه من محيد، والذى يمتد فيصبح واسعاً كالنحلة، خفياً كالضمير الذى هو الوجه الآخر من الكهف الذى ينفلق على الذات، لكن الذى يلزم نظيره القمعى فى الخارج ملازمة السبب للنتيجة. هذه الملازمة هى الفضاء الدلالى الذى انبثقت منه قصيدة "إشاعة" (١٩٦٦) التى تتبنى على استراتيجية التمثيل الكنائى للآليجوريا، من حيث هى استراتيجية خطاب مقموع، يناوش برائن القمع العارى الذى لا يستطيع أن يواجهه مواجهة مباشرة.

والسجن الذى تتحدث عنه آليجوريا القصيدة يبدأ من الداخل قبل أن يبدأ من الخارج، ويقترب بالانتظار المخيف لزوار الفجر الذين يعرفهم المثقفون العرب جيداً، ويمتد إلى المدينة التى تتحول إلى ساحة دفاع أو شاهد براءة، بل المدينة التى تقر من

العين التي تحاول نقلها إلى الزنزانة، ومن الوعي الذي يعد دفاعه  
سدى عن جريمة لم يقرّفها، ولا يعرفها، أمام من ليسوا قضائهم،  
معترفًا بذنب يشترى به راحة الموت بالقتل. والمفارقة التي تنطوي  
عليها الأليجوريا مفارقة السخرية من الواقع الذي يسقط فيه  
الإنسان فريسة أية إشاعة، فيدخل نفسه إلى زنزانة الرعب قبل  
أن يلقيه فيها العسس السارى فى هواء المدينة، بلا نيل، أو  
بطولة، أو حتى قضية. وربما كان تغير الوزن هذه المرة والتحول  
من تفعيلة الرجز (مستقطن) المتكرر إلى تفعيلة المتقارب (فعولن)  
المتدافع، هو الوجه الإيقاعى لهذه المفارقة التي تسقط القناع عن  
القمع، وتضع المتلقى موضع المتكلم، مستخدمة التشبيه المضمّر  
الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتصاد، فى اندفاعه الجمل  
الفعلية التى تلازم تسارع الإيقاع اللاهث للتفعيلة العروضية  
وزننا والكولاجات المتواترة بصريا:

ولما تسلّل فى الليل من أخبرونى

بأنهم فى انتظارى

وأنهم شوهوا حول دارى

وقمتُ سَجِينَا

وهانذا هاربٌ ومطارِد

أَمِيمٌ بلا وَجْهَةٍ

أُتخِيطُ فى العَرِيَاتِ، للمَحَلَاتِ،



مفترق الطرقات، الحواري،  
جبال التليفون، ضوء النيون، مرايا المصاعد  
أحاول أن أتدبر أمرى،  
أعدّ دفاعى  
أحدّق فى كل شىء أراه  
كأنى أبثُّ إليه اعتذارى  
كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتى لسجنى  
ولكن بلا طائل، فأنا هاربٌ  
والمدينة تهرب منى.

... ..

أقول لهم:

- لن أجيب فلستم قضائى!

أقول لهم:

- قد يكون صحيحاً، وقد لا يكون

أنته يدى... أو طوته الظنون!

أقول لهم

- بل أنا ملذب فاقتلونى!

مضت ليلة الرعب مبطنة

ساعة إثر ساعة

وأقبل من أخبروني

بأن الذى سمعوه .. إشاعه!

وبنية القصيدة القائمة على المفارقة أوضح من أن يُشار إليها، وجِدَّة المفارقة بين البداية والنهاية حافزها السخرية من الموقف المرعب الذى وجد أغلب المثقفين فيه أنفسهم نتيجة تسارع إيقاع القمع، واتساع دوائر الاعتقالات. والسخرية بطبيعتها تتولى تقليم براثن القامعين دون الوقوع تحت طائلة بطشهم، والبسمة التى تقترون بها تناوش الجبابرة الذين ليسوا قضائنا، والذين يدفعنا الخوف منهم إلى الإقرار بذنوب لم نفتقرها، وجرائم لم نرتكبها، فوطأة القمع تدفعنا إلى الفرار منه حتى بالفرار من الحياة نفسها، الحياة التى نحبها، ونظل نربط أنفسنا بمشاهدها بواسطة أعيننا التى تتسمر على ما نشعر أننا نفقده، كأننا ننقل المدينة بالمثل إلى السجن الذى نلقى فيه بلا ذنب ولا جريمة، وأحيانا لمجرد إشاعة يتلقفها العسس السارى فى المدينة كما لو كان ينتظرها فى لهفة ليمارس قمعنا فى لذة سادية.

ومدلولات العسس السارى فى هواء المدينة هى الوجه الآخر من دوال التسارع المتدافع فى القصيدة، حيث الإيقاع يكافئ الدلالة، والجملة النحوية توازى الجملة العروضية فى طرْد الحركة، أو حركة المطاردة من فاعل القمع إلى المنفعل به، فى المدينة التى لم يعد الشاعر يجد فيها من أحبته (وليس من تحبه) نفسه، والإشارة إلى "تشيد الإنشاد" فى هذا السياق إشارة

"التضمين" البلاغى الذى يؤدى وظيفة المفارقة الساخرة المبنية على التضاد بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، الحلم والكابوس، المدينة المشتهاة والمدينة المعاشة. وتلك هى مفارقة قصيدة "من نشيد الإنشاد" (سنة ١٩٧٠) التى تسترجع فعل التعرى من اليقين، مستخدمة فاعلية التناص كى تضيف إليه معنى القطيعة متعددة الأبعاد، أو معنى الولادة الجديدة فى زمن الخوف لا الحب، زمن الاعتقال لا الحرية.

حدث ذلك عندما خرج وعى الشاعر باحثاً فى المدينة التى يعيش فيها عن المدينة التى حلم بها، متقنعا بقناعات الأنثى التى بحثت عن محبوبها فى نشيد الإنشاد، وسألت عنه الحرس الطائفين فى المدينة، ولم تجده إلا بعد أن تجاوزتهم قليلاً، فأمسكت به ولم تطلقه إلى أن أدخلته إلى بيت أمها. ولم يجد الوعى المتقنع من أحبته نفسه (يقينه القديم؟) وإنما وجد المفارقة التى تنطقها القصيدة على النحو التالى:

خرجت أطلب فى الليل من أحبه نفسى  
وضمت وشى على جبهتى، وضمخت رأسى  
قابلنى العس السارى فى هواء المدينة  
فشق صدرى وأبقى قلبى لديه رهينة

وهى مفارقة مقرونة بتضمين بلاغى، يومية إلى فعل العنف العارى الذى ينفصم به الوعى عن مبتدى أمره، فيترك ملجأً لى أن يدرك بعد ملجأً. وإذا كانت المفارقة تقوم على التقنع بقناعات

الذات الباحثة فى نشيد الإنشاد، فى المدينة القديمة، فإنها تتكشف  
بمناقضة المصير، واستبدال العسس الذى يشق الصدر بالحبیب  
الذى يشبه الظبى، وبالحياة فى حماية الحراس الطائفين فى  
المدينة القديمة، أو الموت على أيدي الجنود الذين لوثوا هواء  
المدينة الجديدة. لكن على نحو تمتد معه المفارقة لتشمل "شق  
الصدر" من حيث هو تضمين موازٍ من "السيرة النبوية"، يسترجع  
صورة الملكين اللذين شقوا صدر النبی صلى الله عليه وسلم،  
واستخرجوا من قلبه حبة سوداء، طرعاها، ثم غسلا القلب والبطن  
بالتلج حتى أنقياهما. غير أن شق الصدر هذه المرة، حتى تكتمل  
حدة المفارقة، يقع فى مدينة تغدو كلها سجنا، وبواسطة العسس  
لا الملائكة، وفى زمن الكابوس لا الحلم، وفى شعيرة تؤذيها  
القصيدة كى تكمل فعل تعريتها من يقينها القديم.

عن أمل دنقل



## من بدايات أمل دنقل

حين بدأ أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣) كتابة الشعر، في منتصف الخمسينيات، اختار الشكل العمودي للكتابة لأسباب متعددة، منها أنه اعتمد في تكوينه الثقافي الباكر على مكتبة والده الذي تخرج من الأزهر، وحاول كتابة الشعر على طريقة شعراء «أبولو» الذين ردوه إلى نماذجهم الشعرية القديمة. ومنها أن الكتب التي كانت متاحة في قريته النائية بأقصى صعيد مصر لم تكن تعرف أشعار رواد حركة الشعر الحر، سواء في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية. يضاف إلى ذلك أنه، إلى منتصف الخمسينيات، لم تكن حركة الشعر الحر فرضت وجودها بقوة في مصر بوجه عام، وفي صعيدها المحافظ بوجه خاص، فقد نشر صلاح عبد الصبور ديوانه الأول «الناس في بلادى» سنة ١٩٥٧، وصدر الديوان الأول «مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطى حجازى سنة ١٩٥٩. ولم يكن هناك ما ينتسب إلى الشعر الحر قبلهما سوى الأعمال الشعرية الباكورة لعبد الرحمن الشرقاوى، من مثل قصيدته الشهيرة «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان». وهى قصيدة لم تصل إلى مداها الذى نعرفه من الذيع والانتشار إلا بعد حرب السويس سنة ١٩٥٦. والواقع أن حركة الشعر الحر بوجه عام ظلت هامشية إلى حد بعيد إلى أن جاءت حرب

السويس، وتفجّر الشعور القومي على نحو لم يسبق له مثيل، وبدأت صحوة المشروع القومي بما فتح الوجدان والوعى الشعريين على آفاق جديدة من رغبة التجديد والتحرر.

وكان أمل دنقل قد بدأ محاولة الكتابة الشعرية منذ سنة ١٩٥٤، أى منذ أن كان فى الرابعة عشر من عمره، فقد ولد سنة ١٩٤٠ وتوفاه الله سنة ١٩٨٢، وظل يجالذ الكتابة إلى أن استطاع نظم قصائد لفتت إليه الأنظار فى المدرسة الثانوية، وفى الأوساط الثقافية المحدودة فى جنوب الصعيد. وقد ترك لنا فى أوراقه المخطوطة مجموعة من قصائده الأولى، مثل قصيدة «لقاء» التى كتبها سنة ١٩٥٦، و«قبل الرحيل» سنة ١٩٥٧، و«قالت» سنة ١٩٥٨، وكلها قصائد كتبها فى مدينة قنا فى الجنوب، قبل أن يرحل إلى القاهرة سنة ١٩٥٩ بعد إكمال دراسته الثانوية، وهى قصائد أرجو أن ترى النور، كى تكتمل صورة ذلك الشاعر الكبير فى أذهان قرائه.

وفى القاهرة، عرف أمل دنقل الشعراء الجدد، وبدأ يسمع عن صلاح عبد الصبور الذى كان قد أصدر ديوانه الأول منذ عامين، وعن حجازى الذى أصدر ديوانه الأول فى العام نفسه، وعبد الرحمن الشرقاوى الذى كان الجميع ينظرون إليه بوصفه رائدا من رواد الشعر الحر شأنه فى ذلك شأن لويس عوض. ومع المناخ الثقافى الجديد، أخذ أمل يفتح على عوالم إبداعية مختلفة،



ويترك شيئا فشيئا الجوانب التقليدية المحافظة التي انطوت عليها نشأته الأولى فى بيئة قاسية صارمة. ويقبل على شكل الكتابة الشعرية الجديدة التى وجدت من يدفع بها إلى الأمام من رواد الشعر الحر فى العراق ولبنان وسوريا، خصوصا بعد أن أصبح فى مقدوره الاطلاع على النماذج الشعرية التى عرف بها كل من البياتى والسياب ونازك الملائكة وبلند الحيدرى، فضلا عن نزار قبانى وأونيس و خليل حاوى، والفيتورى وتاج السر حسن، وهى النماذج التى أخذت تفرض حضورها مع النصف الثانى من الخمسينيات، بعد أن أتاحت لها مجلة «الأداب» البيروتية (التي أنشأها سهيل إدريس سنة ١٩٥٢) نواثر متسعة من القراء على امتداد الوطن العربى.

ولم يكن طبيعيا أن ينتقل أمل دنقل مرة واحدة من الشكل العمودى إلى الشكل الجديد، ولا من الموضوعات التقليدية إلى الموضوعات الواقعية، فقد كان التحول يحتاج إلى وقت، وكان أمل ينتقل من القديم إلى الجديد الذى لا يزال قريبا من القديم بحكم ثقافته التقليدية الراسخة، ولا يقحم نفسه إلا فيما يشعر أنه قادر على امتلاكه والإضافة فيه، وأهم من ذلك الاقتناع بأن الأفق الجديد الذى يغامر بدخوله ينطوى على بعض الوعد الذى ينقله إلى درجة أعلى من قدرة التعبير عن النفس. وهكذا، أخذ ينتقل من الموضوعات القديمة التى لم تخل من منظومات وعظية،

ومن التوقف عند بعض القيم الأخلاقية المتوارثة فى الصعيد، إلى موضوعات من جنس ما كان يكتب فيه رواد الشعر الحر فى الخمسينيات، حين كانت النزعة الرومانسية لها التأثير الغالب على الوجدان الشعرى العام.

ويبدو أن انفتاح أمل على العوالم الرومانسية التى كانت تتناسب وفورة وجدان شاب لم يكمل العشرين من عمره، ودخوله إلى الجديد متأثراً بالمناخ التحررى الذى شاع فى أعقاب حرب السويس سنة ١٩٥٦، وتعرفه محاولات التمرد على القصيدة العمودية، يبدو أن ذلك كله دفعه إلى ممارسة التمرد الإبداعى فى الكتابة على طريقته، حتى من قبل أن يصل إلى القاهرة سنة ١٩٥٩، فهجر لزوم القافية الموحدة إلى تنويعات القوافى التى ورثها معاصروه عن مدرسة أبولو، وأثر الأوزان التى أصبحت أثيرة لحركة الشعر الحر، واتجه إلى الموضوعات الوجدانية التى ظلت المرأة تحتل فيها موقع الصدارة، واشتد إلحاحه، بعد أن حط الرحال فى القاهرة، على الغربة التى كانت تؤرقه فى العاصمة التى لم تكن تشبهه، قط، عالم القرية التى نشأ فيها أو المدينة الصغيرة التى تعلّم فيها فى أقصى الجنوب.

وحسب ما أعلمه إلى اليوم، كانت مجلة «صوت الشرق» المجلة الأولى التى استجابت إلى مراسلات الشاعر الصغير من أقصى الجنوب، ونشرت قصائده الأولى. وكانت هذه المجلة

تصدر عن السفارة الهندية بالقاهرة، ولا تزال إلى اليوم، تعزيزاً للروابط بين بلدان الشرق. وكان يرأس تحريرها في ذلك الزمان أديب أخذ على عاتقه تشجيع الأصوات الشابة، هو خليل جرجس خليل الذي فتح صفحاتها لكبار الأدباء، ولم يدخر وسعاً في العمل على جذب الشباب للإقبال على المجلة والكتابة فيها. وقد نجح في ذلك نجاحاً كبيراً شهدته أعداد المجلة.

وكانت القصيدة الأولى التي نشرتها «صوت الشرق»، في شهر يونيو سنة ١٩٥٨ للشاب أمل دنقل، قصيدة مطولة بعنوان «راحلة» احتلت أغلب صفحة «روضة الشعر». وهي قصيدة من قصائد الوجدان الفردي، تعتمد على تفعيلية البحر المتقارب في تدفقها الإيقاعي الذي يلجأ إلى تنويع القافية حسب تنوع أمواج الدفقة الشعورية التي تنفج معها القصيدة منذ البداية على هذا النحو:

أحقا رحلت.

إلى أين.. يا فتى الخالده؟

إلى أين.. يا زهرتى الناهده؟

إلى عالم زاخر بالضباب؟

يلفك في عمقه الحالم؟

فلا تسمعين أثنين العتاب

ولا زفرة القلق الواجم؟

أحقا رحلت؟

أحقا أقلت؟!

فإني هنا في اصطخاب الظنون

ولستُ أصدق ما قيل عنك

فطيفُك يرقصُ بين الجفون

ونورك حَضَبَ سَهْدَ العيون

وسحرك أرْعَشَ دمع الحنين

فلم أر شيئا .. ولم أسمع

ولم تر عيني سوى أدمعي

وقهقهة السخرياتِ الأليمة

يطوفُ صداها بكل الوجوه

والمُح فيها اصفرارَ النسيمه

فأدفنُ سَمِي وعيني وقلبي

بمقبرة الصَّمْتِ والاكْتِئابِ

وأصوات رفقتى الغاشمه

تردُّدٌ فى نبرة قائمه

بأنْ قد رَحَلَتْ.

ويقدر ما تعتمد مطولة «راحلة» على انفعال أساسى يهيمن على التجربة، ويجذب إليه كل المفردات المتجانسة مع طبيعته، فإن هذا الانفعال يضبط حركة تداعى الصور فى القصيدة، وحركة التدفق الإيقاعى فى الوقت نفسه، ويناقل ما بين الاثنين داخل تدرج البناء الذى اعتمد بالدرجة الأولى على ما أثاره الانفعال من دفعات أو موجات متتابة، ظلت تتتابع إلى أن هدأ الانفعال نفسه فأوصل القصيدة إلى نهايتها الشعرية. ومن هذا المنظور، فالقصيدة المطولة تحكى تجربة حب مجهضة من تجارب الشباب الباكر التى تتكرر كثيرا فى هذه المرحلة العمرية التى كان فيها أمل (البالغ من العمر ثمانية عشر عاما) عندما كتب القصيدة. وتدور وقائع القصة التى تسردها القصيدة حول قلبين تحابا فى الصغر، جمع بينهما طفل الحب الجميل فى مدينة قنا، لكن أصوات الوشاة وصرخات الغاضبين وعيون الحاسدين ونواهى الأقربين قمعت وردة الحب التى تفتحت، وطارت الحب بما أجبر الحبيبة على الرحيل الذى فوجئ به الشاعر:

رحلت بلا بسمة شافيه  
رحلت بلا نظرة حاتيه  
رحلت بلا شهقة شاجيه  
رحلت بلا وقفة فى الطريق  
لنلقى نشيد الوداع العميق.

وكان رحيل الحبيبة إلى القاهرة التى سوف يرحل إليها  
الشاعر العاشق بعد عام صدمة كبيرة موجعة، تركت جرحا  
عميقا غائرا، وثورة غاضبة يمتزج فيها الحزن بالسخط. ولذلك  
تتدافع الأبيات فى نوع من التهدج الوجدانى الشائر الغاضب  
الذى يعلن السخط على جمود الأقربين وأقوال المفرضين:

عييد التقاليد والعادة  
ومن يثدون الضياء المنير  
يمتون فى القلب حب الحياة

...

يريدون حرماننا فى الشباب  
لأن شبابهمو قد ذهب  
وأضحوا خريفا من الاكتئاب  
فأينع غيظهمو والتهب.

وفى ثورة الشاعر الشاب على هؤلاء الأهل ثورة على  
التقاليد التى يحافظون عليها، وثورة على الجمود الفكرى الذى

يحرم الحب على القلوب الشابة، وثورة على العقد المكبوتة لجيل الكبار الذين يريدون أن يمنعوا الشباب من كل ما حرموا منه في حياتهم الماضية. ولانتوقف هذه الثورة على الأهل، وإنما تمتد إلى الحبيبة التي انصاعت إليهم، ولم تقاومهم، بل رضخت لما أرادوا مضحية بالحب والحبيب، فكفرت بحبه الكبير وعصفت بقلبه الأخضر. وما ذلك إلا لأنها طفلة لا تعرف معنى الحب الحقيقي، ولا هية يفرحها أن تشد إلى هواها من تتخلى عنه دون ندم. وما يلتفت الانتباه في هذه الثورة هو محاولة الفوص في نفسية هذه الطفلة واستبطان مشاعرها اللاهية من منظور الشاعر الغاضب، ومن تصوير هواجسها ونجواها الذاتية على نحو يكشف عن مقدرة شعرية لا جدال في أنها أفادت من أصوات الشعراء الكبار.

وعموما، فالقصيدة تحمل أنفاس أبي القاسم الشابي وعبد الرحمن الشرقاوي وشيئا من طريقة نزار قباني في استبطان مشاعر المرأة، وفضلا عن ذلك، تتطوى على التقاليد الرومانتيكية التي تصوغ المشاعر صياغة مطلقة، في تقلبها بين الأضداد التي تتميزق ما بين نقائص الحب والكراهة، وتصور شخصياتها تصويرا يختزل كل شخصية في صفة واحدة حدية.

ومهما يكن من أمر، فقد لفتت قصيدة «راحلة» انتباه خليل جرجس خليل رئيس تحرير المجلة الذي نشرها كاملة بوصفها

علامة على شاعر واعد في الثامنة عشرة من عمره. ويبدو أنها ظلت في ذاكرته إلى أن وصلتته مقطوعة جديدة للشاعر نفسه فنشرها في العدد الثاني والسبعين من شهر سبتمبر سنة ١٩٥٨، وذلك في صفحة الباب الثابت «بأقلام الأدباء» الذي خصص في هذا العدد لقصائد الشعراء الذين تعبدوا مراسلة المجلة. وكان هؤلاء: ابن الريف - البكري حسن، وصلاح حسين رمضان مدرس بالنتيا، ومحمد حسيب القاضي من غزة، وعباس حلمي نديم مهندس بتليفونات القاهرة، وأخيرا محمد أمل دنقل من قنا- شركة أتوبيس الصعيد. ويبدو أن أمل كان يعمل في هذه الشركة التي كان يمتلكها أحد أقاربه منذ ذلك الوقت الباكر.

وكانت المقطوعة الشعرية بعنوان «سأحمي انتصارات

الشعب». وتمضي على النحو التالي:

سأمضي إلى الموت.. لست أخاف.. ولست أهاف كئوس الردى  
غدا يا حياتي.. فين بلادي تنادى الشباب لمجد الغدا  
سأمضي.. وأقضى على الأفعوان.. وأملأ بطن الردى بالصدا  
سأمضي.. فلا تجزعى.. كم من نداء يهيب بقلبك أن يصمدا  
وكم من شقيق مشى للمنايا.. يدوس الشظايا.. يلجى النداء  
سأمضي لأصنع مجد السلام.. وأبنى لنا بالدماء غدا  
سألبس نصري من بسملة.. على شفتيك.. تشع الهدى  
عيونك خضر.. كخضن السلام.. وإنى أرى عنده الموعدا



فأحى انتصارات شمي.. وأنى لشارت شمي أن تُخمد؟  
ويوم أعود سألقى إليك قصائد شوقٍ بعيد المدى.

والمقطوعة فورة من فورات التحرر الوطني التي ولدتها  
حرب السويس سنة ١٩٥٦. وفي نبضها المتدفق مع بحر المتقارب  
الذي يصلح للاندفاع الوجداني ما يؤكد صدورها عن شاعر  
يحاول المزج بين الوجدان الجمعي والوجدان الفردي في الوقت  
نفسه. فهناك الحبيبة ذات العيون الخضرة. وهناك الوطن  
الأخضر. والصلة بين الاثنين صلة تدنى بالطرفين إلى حال من  
الاتحاد، فالحبيبة هي بعض ما يدفع الشاعر المقاتل إلى الدفاع  
عن الوطن والتضحية من أجله، وانتصار الوطن هو ما يعيد  
الشاعر إلى الحبيبة ليلقى على مسمعا قصائد شوقٍ بعيد المدى.

ويستبدل الشاعر بالفكرة الرومانتيكية عن الاستشهاد في  
سبيل الحبيبة الاستشهاد في سبيل الوطن، فالواجب قبل  
العاطفة، لكن بما لا يقضى على العاطفة وينقلها من الدائرة  
الصغرى إلى الدائرة الكبرى. وطبعاً يمكن أن نلمح قلق الصياغة  
في هذا الموضع أو ذلك، أو ما يجبر إليه حرص التقفية، أو اتباع  
المعجم الشعري الشائع، والصور الشعرية الدائعة في سنوات ما  
بعد حرب السويس. ولكن المقطوعة مع ذلك كله تؤكد حضوراً  
شعرياً واعداءً لشباب صغير السن يعرف كيف يروض الوزن  
والقافية، ويصهر القالب العمودي بأنفاسه الرومانتيكية التي

تمزج بين العام والخامس، صانعة بداية طريق الالتزام السياسى الذى سار فيه الشاب نفسه بعد نضوجه.

لكن من هى تلك الفتاة التى تقبس القصيدة النضر من بسملة تشع الهدى على شفقتها؟ إن عيونها خضر كخضر السلام الذى يرى فيه الشاعر موعد العودة إلى الحبيبة. هذه العيون الخضر قد تكون صاحبها فتاة فعلية انجذب إليها أمل دنقل فى شبابه الباكر، ورأى فيها فتاة أحلامه، لكنها سرعان ما تحولت إلى رمز لموطنه الجنوب، واقتترنت بمعانى الطهر والبراءة وإمكانات الخصب التى توحى بها العينان الخضراوان. ولذلك رسخت هاتان العينان فى قرارة الوجدان الشعرى لآمل الذى كتب عنها ثلاث قصائد على الأقل فى ثلاث سنوات متتابعة. هى «إلى ذات العيون الخضر» التى كتبها فى مدينة قنا فى شهر أغسطس ١٩٥٩، و«قلبي والعيون الخضر» التى كتبها فى الثالث من أغسطس سنة ١٩٦٠ فى مدينة القاهرة، و«العينان الخضراوان» التى كتبها فى الإسكندرية فى الخامس عشر من أكتوبر سنة ١٩٦١.

ويبدو أن هاتين العينين الخضراوين ظلتا تناوشان الشاعر أمل إلى أن ذابت ذكرياتها فى زحام القاهرة التى وصفها أحمد عبد المعطى حجازى، الذى أصبح صديقه ومعلمه، بأنها مدينة بلا قلب.

## أمل دنقل الشاعر العمودي

رحل أمل دنقل إلى القاهرة فى التاسعة عشرة من سنوات عمره ليلتحق بالجامعة، وتردد على بعض الندوات الأدبية كى يُسْمَعَ الآخرين شعره، لكنه ظل غير مسموع الصوت، لا يثير الانتباه إليه. فأحسَّ بأنَّ عليه أن يحيا حياة القاهرة الفعلية، ويغوص فيها بما يكشف له عن أسرارها، وأن ينصرف عن كتابة الشعر إلى أن يتمكن من إدراك مشهده المعاصر. وانطلق يقرأ محمود حسن إسماعيل الذى ظل على إعجابه به طوال حياته، ويتعرف الشعر الحر بواسطة قصائد عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور التى قادتة إلى قصائد أحمد عبد المعطى حجازى والتعرف عليه. ويقول أمل فى أحاديثه إنه عندما التقى بأحمد عبد المعطى كان شعره يومياً، أى كانت تغلب عليه الصبغة النثرية والمناسبة الوقتية، ولم تكن رؤيته السياسية مكتملة. فطمعه أحمد حجازى كيف يغوص فى اليومى إلى أن يعثر على معدن الشعر الذى يعلو على فتات الحياة اليومية، وكيف يتعمق فى السياسة بما يصوغ له رؤية تسعى إلى تحقيق لؤلؤة العدل المستحيلة، فى عالم نجماه المضيئان هما الحرية والعدل.

ولكن لماذا اقترب أمل دنقل من أحمد حجازى على وجه التحديد؟ مؤكداً هناك تشابه فى الشخصية: الانطلاق وروح

المغامرة، الاندفاع العاصف، الحدية العنيدة التي لا تعرف المرونة أو التسامح في حالات كثيرة، الانفعالية التي سرعان ما تتفجر بها الاستجابة كالعاصفة، التأني على القيود وإيثار التمرد الذي تغوبه الحياة جولات متصلة من الرفض القلق، التقلب المستمر حتى على مستوى المكان والإقامة، الذاكرة العفوية التي تختزن الكثير من الشعر القديم وشعر الأساتذة المحدثين، ويكتمل التشابه بعشق المدينة التي رآها حجازي في بداية حياته مدينة بلا قلب، ولكنه سرعان ما اكتشف قلبها وتعرف أسرارها، فصاغ في قصائده اللاحقة الوعي بها من حيث هي فضاء للحضور والحركة والحياة، مستهلاً وتوظيف مشاهدتها في القصائد التي تعلّم منها أمل دنقل العشق الشعري للمدينة.

وأتصور أن هناك ما يجمع ما بين حجازي وأمل بالإضافة إلى تشابه الشخصية، كلاهما ريفي الأصل ينطوى عشقه للمدينة على نوع من الريبة فيها، كأنها المرأة التي يجذب إليها الريفى وينفر منها في الوقت نفسه، وكلاهما حسي، بوصلته الحاسة التي تتمثل الملموس والمحسوس لتعيد إنتاجه بما يكشف عن الدور البارز للمدركات الحسية في تشكيل صور الإدراك، وكلاهما استهل معرفته الشعرية بثقافة تقليدية، عمقت في الوعي بلاغة الموروث وأسرار الأداء اللغوي، وكلاهما قرأ الكثير من نواوين الأقدمين وحفظ عيون قصائد الفحول من أمثال امرئ القيس وأبي نواس والبحترى والمتنبى، وأضاف إليها قصائد

المحدثين ابتداء من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران. وانتهاء بإبراهيم ناجي وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل. وينطوى كلاهما في وعيه الاجتماعي والإبداعي على عناصر تقليدية تميل بصاحبها إلى المحافظة النسبية، على الأقل في الموقف السياسي والرؤية الإبداعية.

وأحسب أن ذلك هو ما جذب حجازي إلى التصور البعثي للصحوة القومية. أعنى الحضور التراتبي (البطيريكى) الذى يبنى على مركزية الزعيم الواحد الأحد الذى يرى فيه الشاعر مرآة لحضوره، وينتهى بالشاعر إلى أن يكون مركزاً موازياً لحضور الزعيم الملهم، مجسداً على مستوى القصيدة حضور الأب - القائد - المعلم الذى يعرف كل شئ، وينقل حكمته إلى الأبناء المتلقين أو المحكومين أو الاتباع. يضاف إلى ذلك ما ظل حجازي محافظاً عليه من قيم الكتابة الشعرية الموروثة، واستبقاء تقاليد الإنشاد التى تضع الشاعر الفرد فى مواجهة حشود المستمعين، والالتزام بالقافية التى تحفظ على القصيدة نغميتها ضمن علاقات الإنشاد التى تستهويها الموازاة الصوتية بين المقاطع، والتقابلات الإيقاعية بين التراكيب، وتؤثر التشبيه على الاستعارة، ولا تمضى فى تركيب الاستعارة إلى ما ينأى بها عن البساطة التى تتطلبها الآن، وتقريب المسافة بين السطر التفعيلي والسطر الخليلي، وبين الجملة العروضية والجملة

النحوية، وذلك بما لا يفقد قصيدة الشعر الحر تنغيماتها الصوتية، جنباً إلى جنب لغتها ذات الوظيفة الأمرية التي لا تخلو من أساليب الإنشاء التي يستدعيها الإنشاد.

وليست رؤية العالم التي تطرحها قصائد أمل دنقل بعيدة عن التصور التراتبي للكون الذي يواجه فيه قناع الشاعر قناع الحاكم ويوازيه بقدر ما يتعارض وإياه، لكن من منظور العلاقات التكوينية نفسها للمركز الذي ينقض نظيره مبقياً على بنية التراتب نفسها. فالأنا المركزية التي تتطوى عليها قصيدة أمل في كل الأحوال هي المقابل الشعري النقيض للأنا المركزية التي تتبنى حولها بنية الدولة التسلطية على المستوى السياسي الذي يفرضه الشاعر، لكن بما يعيد إنتاج منطق المركزية في الرؤية الإبداعية التي لا تفارق مركز الأنا. وبلاغة قصيدة أمل هي بلاغة قصيدة حجازي في جوانبها المرتبطة بلوازم الإنشاد ولوازم القافية، جنباً إلى جنب الترجييعات الإيقاعية التي تبرز الوزن في علاقته بالإلقاء الجماهيري.

هذه الأبعاد راسخة الجذور في شعر أمل دنقل، موجودة منذ البداية، ومسؤولة عن الحضور الذي أخذ يفرضه هذا الشعر في المنتديات الثقافية منذ مطالع الستينيات. ولعل عمق هذه الجذور هو الذي دفعه إلى استبقاء تقاليد الإنشاد إلى آخر لحظة من حياته، خصوصاً من حيث لوازيمها التنظيمية في علاقتها

بالملقى الجمعى. وقد دفعت قوة هذه الجنور إلى استمرار النظم بالطريقة العمودية، حتى بعد أن أصبح الشاعر معروفاً بقصائده من الشعر الحر، منتسباً إلى المجموعة المتمردة على تقليدية الشعر العمودى. ولأن الصراع كان محتدماً طوال الخمسينيات والنصف الأول من الستينيات بين أنصار الشعر الحر التفعيلى وأنصار الشعر العمودى الخليلى، وانطوى فى داخله على عنف التعارضات السياسية، لم يتوقف أحد قليلاً أو كثيراً ليرى تجليات العناصر المحافظة أو التقليدية فى شعر المجددين الذين انتسب إليهم كل من أمل وحجازى على السواء.

صحيح أن كليهما يفسر لجوءه إلى النظم العمودى فى بعض المواقف بأنه كان يريد أن يثبت لدعاة الشعر العمودى قدرته على النظم فى القالب الخليلى، ومن ثم تأكيد أن الميل إلى الشعر الحرّ ليس من قبيل الضعف الأدائى أو الفرار من قيد العمود الخليلى، وإنما ارتياد أفق جديد من آفاق القصيدة العربية الحديثة. وهذا تفسير صحيح فى جانب كبير منه، فقد كان على أحمد حجازى أن يهجو العقاد بقصيدة من نوع الشعر الذى يدعو إليه العقاد كى يكون الهجاء أوجع، وكان على صلاح عبد الصبور أن يكتب عن أبى تمام مستغفلاً الشكل القديم ليثبت قدرته الأدائية فى مواجهة الأساطين المعادين لحركة الشعر الحر فى ذلك الزمان. ولكن يبقى إلى جانب ذلك أمران. أولهما أن

المسافة بين الشكل القديم والشكل الجديد في شعر حجازي وأمل دنقل ليست بعيدة تماما بما يؤكد حدوث نوع من الانقطاع الجذري الذي يتخلص فيه الوعي من أى أثر للقديم. وثانيهما أن كلا الشاعرين ظل يحن إلى الشكل العمودي الذي يتفجر منه لا شعوريا، على الأقل في المواقف المحتملة التي تفرض نوعا من الترويم العاطفي. ١٢

ويبدو كلا الأمرين واضحين في شعر أمل دنقل ربما بأكثر من وضوحهما في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، خصوصا لو وضعنا في اعتبارنا القصائد العمودية المخطوطة التي رفض أمل نشرها وظل مبقياها طي الكتمان، فيما عدا المجموعة التي نشرها في ديوانه «مقتل القمر» الذي يمثل شبابه الشعري. وينطبق الحكم نفسه على القصائد العمودية التي نشرها في الصحف والمجلات ولم ينشرها في ديوان من دواوينه طوال حياته.

ويمكن أن نضيف في هذا السياق ما قام به أمل دنقل سنة ١٩٦٢ عندما أعلن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عن مسابقة للشعر العمودي، إذ تقدم أمل إلى هذه المسابقة، بعد أن نشر ما نشره من قصائد حرة في مجلة «المجلة» والملاحق الأدبي لجريدة «الأهرام» والملاحق الأدبي لجريدة «المساء» على السواء، وفازت قصيدة أمل في المسابقة، واستقبلها القراء استقبالا



حافلا، ونشأت صداقات عديدة بين أمل وكتاب الشعر التقليدي، خصوصا بعد أن ألقى قصيدته الفائزة في «مهرجان الشعر الرابع» الذي أقيم بمدينة الإسكندرية في شهر أكتوبر سنة ١٩٦٢، وهو المهرجان الذي ناقشت بحوثه قضية التجديد في الشعر العربي، وكانت قضية الساعة التي شغلت حيزا كبيرا من تفكير نقادنا وشعرائنا في ذلك الوقت من تاريخ شعرنا المعاصر. ووقف عباس العقاد رئيس لجنة الشعر الذي عرف بإحالة قصائد الشعر الحر إلى لجنة النثر للاختصاص صلبا كالطود في دفاعه عن تقاليد الشعر العربي القديم، مؤكدا أن التجديد في الشعر لا يكون إلا مع الإبقاء على قوامه الأصلي الذي لا يفارق وحدة الوزن والحفاظ على القافية. ويذهب إلى أن فن الشعر العربي تجدد عبر مراحل التاريخية، لكنه مع تجده ظل على قوامه الذي ينمو ويتنوع ولا يبطل أو ينقض، وعلى هذه الوتيرة يتسع له مجال التجديد إلى غير نهاية في المستقبل، ولأحاجة بأحد إلى إبطاله أو نقضه لغرض من أغراض الفنون إلا أن يكون هناك غرض سيء لا يخفى على طلابه، أو أن يكون هناك قصور عن القدرة الفنية يخفى على الشعراء أنفسهم، وهم يحسونه ولا يعلمونه. ويختم العقاد بيانه الدفاعي بقوله: إن أخرى الناس أن يحتفظوا بفن من فنونهم لهم أناس بلغ هذا الفن عندهم مبلغه من الجودة والوفاء، وأصبح لهم مزية ينفرون بها بين الأمم

الإنسانية جمعاء، فإن الأمم لا تستوفى التمام فى مزية من مزاياها لتتقضى وتلغىها وتمحوها من الوجود أبدا لغير ضرورة، بل حقيق بها أن تحتل الضرورات لتحفظ بها وتصوغها، وهى ثمن الجمال الذى لا يد له من ثمن، فإذا كانت مزيتنا فى فننا العربى تتجدد على قوامه الذى حفظه لنا الزمن فنحن أحق من الزمن أن نصون ما يضيعه.. لا جرم نصونه معه وهو عليه حفيظ أمين.

وقد حاولت سهير القلماوى أن تطرح وجهة نظر مضادة للعقاد يبحثها الذى ألقته فى المهرجان، كما حاول زكى نجيب محمود أن يتوسط بين الخصوم، لكن حدة الهجوم على التجديد الشعرى، كانت تعنى فى جانب منها، هو جانب ممارسة المجددين، استبقاء بعض العناصر العمودية ولو على المستويات اللواعية من الوعى الشعرى، وذلك لتأكيد الصلة بين المجددين وأسلافهم فى تقاليد الشعر الممتدة التى اتهموا بمحاولة تدميرها خروجاً على العروبة والديانة. ولذلك ظل شعر غير واحد من هؤلاء المجددين منطوياً على العنصر الذى يصله بنقيضه، والذى تجلّى فى الحرص على رياضة القول العمودى واللجوء إليه وعدم التخلّى عنه.

أما قصيدة أمل العمودية التى فازت بالجائزة، وأتاحت له الوقوف إلى جوار كبار الشعراء فى مهرجان الأسكندرية، فكانت

قصيدة «طفلتها» التي وصفها عبد الحى دياب فى عرضه وقائع مهرجان الشعر الرابع (فى مجلة «الكاتب» المصرية العدد الحادى والعشرين الصادر فى ديسمبر ١٩٦٢) بأنها قصيدة «لا شك رائعة فى بابها» ونشرها كاملة فى مجلة «الكاتب». وظلت القصيدة منسية إلى أن نشرها أمل فى ديوانه «مقتل القمر» كما لو كان يستعيد بها عهدا ذهبيا يؤكد تواصل بعض عناصره فى شعره. والقصيدة بوجه عام من قصائد أمل العمودية المتميزة، ويصدرها فى الديوان بما يعث على كتابتها من رؤية طفلة الحبيبة السابقة بعد خمس سنوات من الوداع، مخاطبها هذه الطفلة بقوله:

لا تفرّى من بين يديّ مخبئه  
خَبَتِ النارُ بجوف المدفاه.  
أنا لو تدرينَ من كنتَ له  
طفلة لولا.. زمانَ فجأة.  
إنما عمركَ عمرٌ ضائعٌ  
من شبابي فى الدروب المخطئه.  
كلّما فزتُ بعامٍ خَسِرْتُ  
مهجنى عاما وألقتُ صدأه.

ويبدو أن أصداء الاستجابة الموجبة لقصيدة «طفلتها» شجعت أمل بنقل على المضى فى الشعر العمودى، وعدم التخلّى

عنه، ومن ثم واصل الكتابة العمودية، وفي الوقت نفسه تجرباً على نشر بعض شعره العمودي الذي كان قد كتبته سنة ١٩٦١ في الأسكندرية، فأرسل إلى عبد القادر القط الذي كان رئيس تحرير مجلة «الشعر» الشهرية التي كانت تصدر في ذلك الوقت عن وزارة «الثقافة والإرشاد القومي» قصيدة عمودية، جعل عنوانها «رسالة من الشمال» ليدل على أنه كتبها من الأسكندرية إلى الحبيبة في أقصى الجنوب، مؤكداً غربته وحنينه إلى الجنوب الذي يتحد بالحبيبة. ونشر عبد القادر القط القصيدة في العدد السادس من السنة الأولى لمجلة الشعر (الصادر في يونية ١٩٦٤).

ولكن القصيدة لم تعجب أنصار الشعر الجديد هذه المرة. وجاءت الاستجابة العنيفة بالرفض متمثلة في التعقيب الذي قدمه أحمد كمال زكي على قصائد العدد كله في العدد اللاحق (الصادر في يولية ١٩٦٤). وتوقف أحمد كمال زكي المناصر للجديد عند قصيدة أمل الذي وصفه الناقد بأنه «أحد العموديين» ووصف قصيدته بأنها تمثيل مروع يظهر «فداحة العمودية» بل «مشكلة الفاقة الشعرية التي تتدثر بمسوح الصنعة من تقفية وتكرار ممل وإضافة اللفظ إلى اللفظ نفسه»، وفي رأى الناقد، أن أمل لم يعيش تجربة واضحة في هذه القصيدة، وأنه لجأ إلى إحياءات الألفاظ بل إلى مدلولاتها القاموسية، مستعيضاً عن

جمودها بتريد أجزاء منها حتى لكأنه رأى فى ذلك قرعا فوق  
رؤس السامعين ليظلوا متيقظين.

ويبدو أن هذا الرفض العنيف أوجع أمل بما دفعه إلى  
التوقف عن نشر قصائده العمودية التى لم تنشر من قبل،  
والتحول عن القصيدة العمودية إلى قصيدة الشعر الحر، ومن ثم  
المضى فى الطريق الصاعد لقصائد من نوع «كلمات سبارتاكوس  
الأخيرة» المكتوبة فى شهر إبريل سنة ١٩٦٢ وقصيدة «العشاء  
الأخير» المكتوبة سنة ١٩٦٣ إلى أن استجمع قواه الإبداعية  
الجديدة سنة ١٩٦٦ وكتب قصائده (الأرض والجرح الذى لا  
ينفتح، إجازة فوق شاطئ البحر، موت مغنية مغمورة، ظمأ..  
ظمأ، بكائية الليل والظهيرة) التى أرهصت بكارثة العام السابع  
والستين، وكانت إلى جانب قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء  
اليمامة» بداية الحضور القومى لشعر أمل دنقل الذى سرعان ما  
أصبح فارس قصيدة ما بعد العام السابع والستين.

ولكن هل أدى ذلك إلى اختفاء العنصر العمودى فى شعر  
أمل؟ لقد ظل هذا العنصر محافظا على وجوده، ابتداء من القافية  
التي رأى فيها قيمة موسيقية لا بد من الاستفادة منها حتى  
النهاية، ووصلها بالوزن بما يدعم علاقات الإنشاد ولوازمه، ولم  
يقتصر الأمر على ذلك، فقد ظلت القصيدة العمودية تتفجر بين  
الحين والحين كلما وجدت الدافع إلى ذلك، على نحو ما حدث فى

المرثية التي كتبها بمناسبة وفاة طه حسين سنة ١٩٧٣ بعنوان

«لا أيكيه» التي تبدأ على النحو التالي:

مصرُ لا تبدأ من مصرَ القريبه	إنها تبدأ من أحجار طيبه
إنها تبدأ منذ انطبعتْ	قدمُ الماء على الأرض الجديده
ثوبُها الأخضرُ لا يبلى، إذا	خلعته .. رقت الشمسُ ثقبه
إنها ليست عصوراً فهي الكلُّ	في الواحد، في الذات الرحيمه
أرضها لا تعرف الموت فما المو	ت إلا عودة أخرى قريبه

## ثلاثة أوجه للقمر

ظل أمل دنقل، فى بداية حياته الشعرية، محافظا على  
العنصر الرومانتيكى فى شعره، العنصر الذى ينتسب إلى  
خضرة القرية والعلاقات الإنسانية الدافئة والصلة الحميمة  
بمظاهر الطبيعة فى حياتها البسيطة، شأنه فى ذلك شأن أغلب  
الشعراء الذين ارتحلوا من القرية إلى المدينة، أمثال أحمد عبد  
المعطى حجازى الذى سبقه فى الارتحال إلى القاهرة التى رآها  
«مدينة بلا قلب» بالقياس إلى قريته التى تنام على مشارفها ظلال  
نخيل ومثدنة، فأدرك أنه غريب فى بلاد تاكل الغرياء، ضائع فى  
شوارع مختنقات، مزحمت، فشوارع المدينة الكبيرة قيعان نار،  
تجتر فى الظهيرة ما شريته فى الضحى من اللهب، هذا الشعور  
نفسه هو ما انطوى عليه أمل فى بداية حياته فى مدينة كبيرة  
بحجم الإسكندرية أو القاهرة، فظل يعاني من وحدة القرية التى  
يعانيها القروى فى بداية تعرفه حياة المدينة الكبيرة إلى أن يالف  
عالمها تدريجيا، ويتعرف أسرار علاقاتها التى تستوعبه فى  
النهاية، وتغوى رؤيته للعالم بالانتقال من وعى القرية إلى وعى  
المدينة فيما يبدو أشبه بالانتقال من الطبيعة إلى الحضارة.  
وتتجلى بقايا وعى القرية فى قصائد أمل التى كتبها فى  
بداية حياته فى المدينة الكبيرة، سواء فى دائرة الحنين إلى ذات

العيون الخضر التي اتحدت بها قريته النائمة فى أقصى الجنوب  
والتي كانت موضوعا لقصائد من مثل «شبيبتها» و«قلبي والعيون  
الخضر» و«إلى ذات العيون الخضر» و«العينان الخضراوان،  
وغيرها من القصائد التي صاغت وعيه القروى فى ارتباطاته  
العاطفية، جنباً إلى جنب الحنين العام الذى صورته قصيدة  
«رسالة من الشمال» التي كتبها بمدينة الإسكندرية فى الثانى  
والعشرين من إبريل سنة ١٩٦١ ليؤكد أنه لا يزال يعيش بقلبه  
فى قرية الجنوب لا مدينة الشمال التي هى مناجم حلم بلا معدن.  
ويقدر ما تتحد مدينة الشمال بالغربة والوحدة والبرودة، فى  
علاقاتها التي لم تقسح مكاناً بعد لقادم من الجنوب، تتحد قرية  
الجنوب بالملك الذى يسرى إليه الخيال، أو يستعيده كالطيف  
الذى تنيره عينا الحبيبة التي أرادها الصبيب قبل وجود الوجود.  
وتمضى قصيدة أمل على هذا النحو إلى أن يختتمها بقوله  
مخاطباً حبيبة الجنوب:

ملاكى ترى ما يزال الجنوب  
مشارك للصيف لم تملن  
ضمنت لصدرى تصاویرنا  
تصاویر تبكى على المقتنى  
سأتى إليك أجر المسير  
خطى فى تصلبها المذمن

...



وقد اتخذت ثنائية القرية/المدينة تجليات متنوعة فى شعر أمل الباكى، منها ما كان أقرب إلى التأثير المباشر بشعر أحمد حجازى، ومنها ما كان بمثابة استهلال لأفق متميز من الإبداع الذى سرعان ما كشف عن موهبة شعرية واعدة فى طريقها إلى التحقق والاكتمال. وتبرز فى هذا الجانب قصيدة «مقتل القمر» التى كتبها أمل فى حى المعادى بمدينة القاهرة فى الثانى والعشرين من يوليو سنة ١٩٦١، بعد ثلاثة أشهر على وجه التقريب من قصيدة «رسالة من الشمال» المكتوبة فى الإسكندرية، وكان أمل فى ذلك الوقت لا يزال مقيما فى الإسكندرية التى عمل فيها لفترة، متنقلا ما بينها وبين القاهرة، إلى أن حط به الرجال فى مدينة القاهرة، بعد فترة قضاها فى مدينة السويس التى قادته إليها ترحال البحث عن وظيفة. وفى القاهرة التى وصفها حجازى بأنها «مدينة بلا قلب» يكتب أمل قصيدته عن «القمر» بوصفه الرمز القروى الذى لا يغرفه أهل المدينة، ولا تتيح لهم طبيعة الحياة الصناعية فيها أن يعرفوه أو يفسحوا له المكان الذى يستحقه فى جوانحهم، فيظل غريبا فى ليل المدينة كالشاعر المرتحل إليها من القرية.

«ومقتل القمر» قصيدة رمزية بمعنى من المعانى التى تؤكد طابعها الرومانتيكى فى الثنائية المتعارضة ما بين القرية والمدينة، والقمر فيها تمثيل كئيب لكل ما ترتبط به القرية فى الثنائية

المتعارضة من براعة ووداعة ومحبة ودفء فى العلاقات الإنسانية التى لا تعرف الأثرة أو المنفعة أو المنافسة القاتلة. وسطوع القمر هو حياته المتجددة التى تؤكد انتشار القيم الجميلة والمعانى النبيلة التى يرمز إليها. أما موته فينتج عن نمط الحياة التى يحياها البشر الغارقون فى علاقات المنفعة الشرسة، وهى نمط يغترب بالإنسان عن إنسانيته وبالمدينة عن مدنيته، الأمر الذى يؤدى إلى اختناق الرمز وموت القمر. وتبدأ قصيدة أمل على هذا النحو:

وتناقلوا النبا الأليم على بريد الشمس

فى كل المدينة:

«قتل القمر»!

شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجرة!

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينه .

من صدره!

تركوه فى الأحواد،

كالأسطورة السوداء فى عينيّ ضير.

والبداية تؤكد درجة لافتة من الإحكام البنائى والتدفق  
النظمى بالقياس إلى قصيدة «رسالة من الشمال». والنقلة من  
الشكل العمودى إلى الشكل التفعيلى دالة، يؤكد بها تنوع القافية

وتباين أطوال الأسطر من حيث عدد التفاعيل، وبراعة الاستهلال لافتة في البداية السردية التي تفتح الباب لاحتمالات دلالية متعددة، احتمالات يضعنا مجراها في علاقات المجاز الجزئى الذى تجسد فى «بريد الشمس» والمجاز الكلى الذى يبدأ وينتهى باغتيال القمر الذى شنقه أهل المدينة فوق الشجر، علامته التى تحولت إلى صليبه، وتركوه كالأسطورة السوداء فى عيني ضرير، بعد أن سرق اللصوص معنى الضوء الذى يزينه كالقلادة الماسية.

وتفتح الاحتمالات الدلالية المتعددة الباب، بدورها، لتعدد التفسيرات وتعدد الأصوات فى الوقت نفسه، على نحو يؤكد عنصرًا دراميا فى القصيدة، تنطقه الأصوات المتباينة للجار والجار، والأسئلة التى يطرحها كل منهما عن معنى القمر ودلالات حضوره التى يثير غيابها الدمع فى كل العيون البريئة. ولا تجد الأسئلة التى تلقىها الأصوات المتجاوبة صدًى من إجابة، وتبقى الحقيقة الموحجة المقترنة بالحضور الشرس للمدينة هى موت القمر الذى يدثره الشاعر بعباعته، ويهجر المدينة التى تقتل القمر إلى القرية التى هى الأصل والمنبع، ويخبر أبنائها بأن أهل المدينة قتلوا أباهم القمر، وذرفوا عليه دموعا زائفة وتركوه فوق شوارع الأسفلت والدم. لكن تآتى النهاية بالمفاجأة، حاملة معنى المفارقة التى أصبحت وسيلة فنية بارزة فى شعر أمل بعد ذلك،

فالقمر موجود فى القرية، لم يقتله أهل المدينة، لأن القمر لا يموت  
حتى لو أغتال حضوره أهل المدينة:

حط المساء

وأطلّ من فوقى القمر

متألق البسمات، ماسىّ النظر

- يا إخوانى هذا أبوكم ما يزال هنا

فمن ذلك الملقى على أرض المدينة؟

قالوا: غريب

ظنه الناس القمر

قتلوه، ثم بكوا عليه

ورددوا «قتل القمر»

لكن أبونا لا يموت

أبدا أبونا لا يموت!

ولست فى حاجة إلى أن أؤكد الطابع التعليمى للأمثولة  
التي يتضمنها المجاز الكلى للقصيدة، فالقيم والمعانى التي  
يحتويها القمر فى إهابه الجميل لا يمكن أن تتبدد وإلا تبددت  
المبادئ الإنسانية. والحضور العاطفى للقمر حضور أزلى  
كحضور الحب الذى يتجدد كتجدد الوجود، والضوء الحانى للقمر  
الذى يحتضن الكائنات هو الوجه الآخر من الحياة الحميمة  
للقرية التي تؤمن بقيم ومبادئ لا يعرفها أهل المدينة. والثنائية

بين أهل القرية وأهل المدينة من هذا المنظور التأويلي هي ثنائية المتعارضات المتقابلة التي تضع العناصر الموجبة كلها في جهة القرية والعناصر السالبة كلها في جهة المدينة، وذلك على نحو تتحول به الثنائية نفسها إلى نوع من إطلاق الصفة الذي يختزل الحضور المطلق للخير والجمال والحقيقة في عالم القرية، ويحرم عالم المدينة على نحو مطلق من الحضور نفسه. وذلك هو ما يبقى على القصيدة في الدائرة الرومانتيكية التي تتميز بمطلقاتها الحدية ما بين الثنائيات المتعارضة، تلك التي يتشكل كل طرف منها بصفة وحيدة البعد لاتعرف معنى النسبية.

ولكن رمزية القمر لا تفارق أمل دنقل في تحولاته الشعرية، ومن ثم انتقاله من وعى القرية إلى وعى المدينة، خصوصا بعد أن جذبته المدينة إليها، وجعلته يتعرف منها على ما يشده إليها، ويبعده في الوقت نفسه عن نبع البراءة الرومانتيكية الذي بدأ منه. هكذا، يظهر القمر في مجلى مغاير ضمن قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» التي كتبها بعد قصيدة «مقتل القمر» بست سنوات، ونشرها في الملحق الأدبي لجريدة «الأهرام» في شهر ديسمبر سنة ١٩٦٦. ويعاود القمر الظهور في هذه القصيدة على النحو التالي:

أناذين لى بمعطى

أخفى به

عَوْرَةَ هذا القمر الغارق في البحيرة  
عورة هذا المتسول الأمير  
وهو يحاور الظلال من شجيرة إلى شجيرة  
يطالع الكف لمصفور مكسر الساقين  
يلقط حبة العينين  
لأنه صدق - ذات ليلة مضت -  
عطاء فمك الصغير  
عطاء حلمك القصير

ولا يبدو القمر في هذا المقطع، من حيث الظاهر على الأقل، على هيئة الأب الرقيق الذي لا يموت، فهو متسول أمير، يحمل معنى الغواية التي تسربت إلى دلالته الجديدة التي ناوشها صلاح عبد الصبور، قبل أمل دنقل، مستفيداً من شكسبير، عندما صاغ في قصيدته «نغم» (من ديوان «الناس في بلادى» الصادر سنة ١٩٥٧) الحوار التالي:

- أشرقى يا فتتى  
- مولائى...!  
- أشواقى رمتى!  
- آه.. لا تقسم على حبي بوجه القمر  
ذلك الخداع في كل مساء  
يكسى وجهها جديداً.

وكان صلاح عبد الصبور يتلاعب بأسلوب التضمين في حوارهِ، مستخدماً ما قالته «جوليت» في الرد على «روميو» الذي أقسم لها على حبه بالقمر الذي يكسو نواثب الشجر، فنهته عن القسم بذلك الخداع الذي يتغير وجهه كل شهر (روميو وجوليت، الفصل الثاني، المشهد الثاني). وكان القمر في هذا القسم قمراً مغايراً لقمر القرية في معناه المديني الذي أصبح متصلاً بالمخادعة والتقلب والتبدل، ولكنه ظل محافظاً على ملامحه التي تصله بقمر القرية، والتي تكشف عن ما يمكن أن ينتهي إليه في المدينة، خصوصاً حين تغويه المدينة وتوقعه في شباكها، وتتركه عارياً مكشوف العورة، كأنه القمر الذي يتحدث عنه أمل دنقل في مقطوعته التي تكشف عن درجة أعلى من نضجه الفنى.

ويغرى بهذه الدلالة في التفسير أن الخطاب في قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» يتجه إلى امرأة غاوية، تلقى شباكها على فتي قروى، تراوده عن براعته بما يلقي به في أنياب اللحظة الدنسة لفراش الوهم المخمور، وذلك على نحو يدنى بالفتى القروى من القمر المنتسب إلى ليل القرى، ويضع كل واحد منهما موضع الآخر في مناقلة الدلالة، فتغوى غواية الفتى القروى هي الوجه الثانى من غواية القمر الذى يسقط فى شرك الفتنة عارياً. تظهر عورته كالمُتسول الأمير حين يفرق فى بحيرة اللذة، لأنه صدقُ شبيهة المرأة التى خدعته كلماتها، وأسقطته فى شباك

الحلم القصير الذى قادتة إليه، فلم يبق للفتى المتحد به سوى استئذان هذه المرأة فى أن يخفى بمعطفه عورة القمر التى هى عورته. والاستئذان لا يخفى علاقة المتسول الأمير بالقسم فى أبيات شكسبير التى يكسوفها القمر بضوئه نواذب الشجر، كما لو كان يحاور الظلال من شجيرة إلى شجيرة فى أبيات أمل التى تضيف مطالعة الكف لعصفور مكسور الساقين، فى الدلالة على برىء آخر وقع فى غواية المدينة التى تجسدت على هيئة امرأة.

وتمضى سنوات ثلاث على نشر قصيدة «الوقوف على قدم واحدة». وينشر أمل ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة». ويصبح فى طليعة الشعر القومى، ويغدو صوته أعلى الأصوات الشابة وأكثرها تأثيرا بعد كارثة ١٩٦٧. ولكنه لا ينسى «القمر» الأب الذى ينتسب إليه أهل القرية، والمتسول الأمير الغارق فى بحيرة الغواية، فيعود إليه سنة ١٩٦٩ بقصيدة عنوانها «ليس إلا القبار» منشورة فى جريدة «العمال» القاهرية (العدد ٩٠ بتاريخ الخميس ١٩٦٩/٨/٧) ولم تنشر فى ديوان له إلى اليوم. وكان أمل يريد فى هذه القصيدة أن يؤكد مقتل القمر من جديد، لكن فى سياق أكثر تعقيدا واتساعا من سياق ثنائية القرية/المدينة، سياق مناخ مابعد العام السابع والستين، حيث قتابل النابالم التى كانت تقذفها الطائرات الإسرائيلية على الأبرياء العرب، وإعلانات «الكوكاكولا» التى كانت تدل على سطوة الولايات



المتحدة، كما كانت تدل على علاقتها الوثيقة بأنوات الدولة  
التسلطية. وأخيراً، هناك المركبات الفضائية التي حطت على وجه  
القمر مستبدلة عهداً بعهد وعالمًا بعالم. وتبدأ القصيدة على هذا  
النحو:

قتلوا وجهك الحلو داخل قلبي الحزين  
قتلوا وجهك الحلو منذ سنين  
شارة «الكوكاكولا» على صدر  
مأمور سجن المدينة  
شارة «المافيا» فوق مبنى النفاق،  
تحمل «الشيكلانية» للاجئين الجوع،  
وهي تكوى جلودهم بالرصاص،  
بنجمة داوود في بيت لحم!  
ربما لأنراك إذا غمرتنا الليالي الحزينة،  
غير قرص دقيقتك ودم،  
غير قرص دقيقتك ودم،  
يشلّى به الصبية الجائعون.

معذره..

عندما يبط النسر فوق أخاديدك

القائره

لم أره

كان بينى وبينك وإبل  
من غبار «النابالم»  
ومن قاذفات القنابل.

وتختفى كل معانى البراءة ودلالات القرية والإشارة إلى  
بحيرة الغواية فى هذه الأبيات، وينداح التعارض بين القرية  
والمدينة فى تعارض أوسع يضمهما معا فى دائرة الوطن المهزوم،  
المستغل، مقابل دائرة المستعمر الغاصب الذى يمتص الدم.  
ويغزو القمر فى هذه الثنائية الجديدة قرين أحلام العدل  
الاجتماعى والوحدة القومية والحرية السياسية التى ضاعت،  
والتي اغتالتها الأيدي التى اغتالت القمر- الوطن منذ سنين،  
وتركت شاراتها علامات عليها، ابتداء بشارة «الكوكا» على صدر  
مأمور السجن، وانتهاء بشارة «المافيا» فوق مبنى وزارة الدفاع  
الإسرائيلية. والنتيجة هى الكارثة القومية التى أحالت القمر إلى  
قرص دقيق ودم، وحالت بيننا ورؤية القمر الذى اختفى تحت  
وإبل من غبار النابالم. وتضيف القصيدة:

قتلوا وجهك الحلو داخل قلبى الحزين

قتلوا وجهك المستكين

عندما أنبأونى بأن البشر

يطأون بأقدامهم فوق وجه القمر

لم أرق دمعة، لم أبث الأنين، كنت أعرف أنك مت،

تفتت منذ سنين  
وتبعثرت فى الطرق الزائفة.

وتمضى القصيدة على هذا النحو لتصل العنف الوحشى للاستعمار والقمع التسلطى لسلطة الحكم المحلى بغزو القضاء الذى أدنى إلى اقتحام سطح القمر، ومن ثم تحويله من حلم رومانتيكى ورمز للعشق الإنسانى الدافئ فى مخيلة البشر إلى كوكب خاو من صخور نارية وتربة لا تعرف الماء فى واقع خشن يخلو تماما من الشاعرية. وربما كان إدراك أمل لهذا الواقع الخشن هو دافعه إلى إفراغ القصيدة من عنصر الشاعرية، وإثقالها بالمفردات التى تنقل إليها قسوة الواقع المعاش فى عنفه الدموى واستغلاله الوحشى وقمعه التسلطى، وذلك إلى الدرجة التى أوقعت القصيدة نفسها فى درجة عالية من النثرية التى باعدت بينها وبين الشعر، وقاربت بينها ولغة الجرائد اليومية المثقلة بالكوارث، تلك اللغة التى لم يفلح أمل فى إعادة صياغتها بطريقة جمالية تخلق من تجليات القبح أفقا للشعر، وفضاء لإبداعه، فضاع القمر بمعناه الإبداعى شأنه شأن القمر الرومانتيكى القديم، ولم يبق من كليهما سوى القبار على أرض الموت والقنبلة. ولذلك لم يقبل أمل لهذه القصيدة أن تنتشر فى واحد من نواوينه التى أصدرها فى حياته، وظلت حبيسة العمود الذى نشرها فيه للمرة الأولى بجريدة «العمال» سنة ١٩٦٩.



## حكاية نقدية

قصيدة أمل دنقل «الوقوف على قدم واحدة» من قصائده غير الشهيرة، كتبها سنة ١٩٦٦، ونشرها في الملحق الأدبي لجريدة «الأهرام» في شهر ديسمبر من العام نفسه، حين كان الملحق تحت إشراف لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠) الذي أسهم في تقديم أمل إلى الحياة الثقافية منذ أن نشر له قصيدة «العار الذي نتقيه» في الحادى عشر من شهر أغسطس سنة ١٩٦١. ويبدو أن العلاقة بين أمل ولويس عوض توثقت منذ مطالع الستينيات، خصوصا بعد أن رأى لويس عوض فى أمل شاعرا واعداء من شعراء الرفض. وظل أمل حريصا على هذه الصداقة. وفى الوقت نفسه، حريصا على الاستجابة بشكل أو آخر إلى اهتمامات لويس عوض الثقافية التى جذبتة إليها بمعنى من المعانى فى هذه المرحلة المبكرة.

وقد حمل أمل إلى لويس عوض قصيدته التى استجاب فيها إلى بعض غواياته الثقافية، ومنها الاهتمام بعوالم الأسطورة الفرعونية ورموزها وإشاراتنا بوصفها منبع الحضارة المصرية التى تبدأ من أحجار طيبة، ووصل ذلك بما يبين عن ثقافة إنسانية واسعة لا تغفل الموروث الأدبى الذى تخصص فيه لويس

عوض. وكانت قصيدة أمل عن «أفعى» من الأفاعى اللائى أنزل  
النساء منزلتهن فى الغواية، كاشفا عن سوء ظن متأصل بالمرأة،  
لعله بعض موروثه الصعيدى الحدى، أو لعله نتيجة سلبية من  
تجارب المراهقة. المهم أن القصيدة تدور حول امرأة تنسى حزام  
خصرها فى العربات الفارحة، وتدفع من يقترب منها إلى السقوط  
فى أنياب اللحظة الدنسة ومطاردة فراش الوهم. وتقف القصيدة  
على هذه المرأة مقدمة إياها فى صور بصرية متتابعة، تغلب  
السمع بصرا، وتكشف عن احتمالات الغواية على النحو التالى:

يهتزُ قرطُها الطويل  
يراقصُ ارتعاشَ ظلِّه  
على تَلَفُّتاتِ المنقِ الجميل  
وعندما تلفظُ بِلَرِّ الفاكهة  
وتطفئُ التبغَ فى المنفضةِ العتيقةِ الطراز  
تقولُ عيناها: استرخِ  
والشفَتانِ .. شوكتانِ.

ويعرف قارئ أمل أسلوبه على الفور فى تقنية الوصف  
التي أحكمها فى قصائد أخرى كل الإحكام، ولكنها فى هذا  
المقطع تمضى غير كاشفة عن احتمالات دلالية متعددة، بل عن  
دلالة وحيدة البعد تحاول التقاط المظهر الأول للغواية. ويمكن  
للعين الفاحصة أن تلمح بعض نتائج الحرص على لزوم القافية،

جنباً إلى جنب مفارقة الوصل بين القرط الذى يبرز تلفتات العنق  
الجميل وتلفظ بذر الفاكهة وإطفاء السيجارة فى منفضة عتيقة  
الطراز، وتلك ترابطات تحاول الصعود بالسياق إلى المفارقة  
الآخيرة التى تجمع ما بين دعوة العينين وتحذير الشفاه.

ويأتى بعد ذلك مقطع مغاير على سبيل الإشارة، يناوش  
الدلالة المركزية بردها إلى ما يشبهها أو يضيف إلى معناها.  
ونقرأ:

تبقين أنت: شبعاً يفصل بين الأخوين  
وعندما يفور كأسُ الجعة المملوء  
فى يد الكبير:  
يقتلكِ المقتولُ مرتين.

وهو مقطع غامض يصعب تناوله على أنه اطراد عادى فى  
السياق الذى تنبنى عليه القصيدة، ويقدر إشارة المقطع إلى المرأة  
التي يمكن أن تزرع الفتنة بين الأخوين، معيدة المعنى المتكرر  
للمرأة الأفعى التى تنفث سمها المدمر لأنبال الروابط، فإنه يحيل  
إلى مجهولات تظل من قبيل الأسئلة المعلقة عن ما يقوم به المقتول  
من قتل مرتين، عندما يفور كأسُ الجعة المملوء فى يد الأخ  
الكبير! هل يحيل أمل فى هذا المقطع إلى حكاية قديمة على سبيل  
الأمثلة؟ هل يشير إلى أسطورة قديمة يضيف بها إلى التجربة  
التي يعالجها عمقا إنسانيا؟ هل يتحدث على سبيل المجاز الذى

تداعت لوازمه من غواية المرأة إلى غواية الخمر التي هي الوجه الآخر من المرأة التي تفرق بين الأخ وأخيه؟ ولكن لماذا الأخ الأكبر والأخ الأصغر؟ هل يشير إلى كليب وأخيه الزير سالم الذي كانت تناوشه جليطة زوج كليب الذي حاولت أن توغر صدره على أخيه؟ ولو كانت الإجابة عن السؤال الأخير بالإيجاب فما علاقة كأس الجعة الذي يفور بهذه الإشارة؟

المؤكد أن لويس عوض احتار فى فهم المقطع، وهو يطالع مخطوطة القصيدة التي قدمها إليه أمل كى ينشرها فى الملحق الأدبى لجريدة «الأهرام». وفوجئ أمل بلويس عوض يسأله عن معنى المقطع، وهو الذى قدر أن مثل هذا المقطع لن تغيب دلالاته على لويس عوض العارف بالأساطير الفرعونية القديمة والأدب المصرى القديم، فأخبر لويس عوض أنه يشير إلى قصة الأخوين الشهيرة فى الأدب الفرعونى التى تصور الصراع بين أخوين بسبب امرأة هى زوج أحدهما. وتذكر لويس عوض القصة، وأكمل القصيدة التى أذن بنشرها فى الملحق الأدبى لجريدة «الأهرام» منذ ما يزيد على خمسة وثلاثين عاما.

ويبدو أن سؤال لويس عوض، الناتج عن حيرته فى فهم المقطع، كان بمثابة لحظة كشف لأمل، لحظة كشف دفعته إلى مراجعة موقفه من الأساطير والآداب القديمة بوجه عام، سواء من حيث صلتها الفعلية بالوجدان الجمعى للذاكرة الثقافية التى



توجّه إليها بشعره، أو إمكانات تأثيرها في التجمعات التي كان ينشدها أمل قصائده. وسأل أمل نفسه، فيما أخبرني بعد ذلك، وفيما أعلنه هو أكثر من مرة، عن جدوى الاهتمام بتراث ثقافى لا يعيش إلا في دائرة محدودة جدا، ويعيدا عن الوعي الجمعى الذى يستبعده من ذاكرة العارفين. وإذا كان هذا النوع من الإشارة قد صعب على لويس عوض، وهو على ما هو عليه من معرفة بالأدب الفرعونى، فما بال القراء العاديين الذين ليسوا في ثقافة لويس عوض، ولا حاجة بهم إلى ثقافة لويس عوض ليستمتعوا بجمال الشعر، أو يتأثروا بترابطاته الدلالية وتداعيات إشارات التي لا حاجة بها إلى الاستغلاق؟! وانتهى أمل إلى الإيمان بأن التراث الحقيقى الذى يجب أن يلجأ إليه الشاعر المعاصر، ويستعين به في بناء عالمه الشعري، هو التراث الذى يعيش في وجدان الناس، ويلامس العصب المتوتر الحى من ذاكرتهم الثقافية، وذلك هو التراث العربى.

وكانت نتيجة هذه الواقعة ترسيخ ما مضى فيه أمل دنقل بعد ذلك في علاقته بالتراث الإنسانى، حيث استقر في وعيه أن الشاعر المعاصر ليس في حاجة إلى اللجوء إلى تراث غريب على وجدان جمهوره، وأن استخدام أساليب الإشارة أو التضمين أو حتى الأقنعة الغريبة تقلل من إمكانات نجاح القصيدة بالقدر الذى تتباعد به الأساليب أو الأقنعة عن الذاكرة الثقافية العامة.

وأن غربة الإشارة كغربة القناع عن الوجدان القومي هي الوجه الآخر من غموض التضمين الذي يحول بين القصيدة وتوسيع دوائر تلقيها. ولأن أمل كان يريد لقصيدته أن تؤدي دورها في تثوير الواقع، معتمدة على علاقتها الحميمة بالمستمعين الذين تسعى إلى التأثير فيهم، فقد علمته هذه الواقعة اجتناب الإشارات البعيدة والأقنعة الأجنبية، ودفعته دفعا إلى الغوص عميقا في تراثه العربي بحثا عن مصادر جديدة للإلهام، وكشفا عن إمكانات واعدة من التضمين، وطلبا للإشارة التي تستلعب إثارة تداعيات الذاكرة وترابطاتها الشعورية بمجرد أن يطالعها القارئ في القصيدة.

وحسم أمل أمره في هذه القصيدة التي لم تكن من قصائده المتميزة على أي حال وأسقطها عمدا من ديوانه الأول «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» الذي أصدره عن دار الآداب في بيروت سنة ١٩٦٩، وجمع فيه أبرز القصائد التي كتبها منذ أبريل سنة ١٩٦٢، وهو الشهر الذي كتب فيه قصيدته «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»، إلى يونيو سنة ١٩٦٨، حين كتب قصيدته «من مذكرات المتنبي في مصر» في الذكرى الأولى لكارثة يونيو ١٩٦٧. ولم ير أمل في قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» ما يمكن أن يضيف، أو حتى يرتفع إلى مستوى قصائده الشهيرة التي ضمَّ منها ديوانه الأول «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»

قصائد: «السويس» و«الموت فى لوحات» و«أشياء تحدث فى الليل» و«حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى» وغيرها من القصائد التى أكدت الحضور الشعرى الطاغى لأمل دنقل فى الأعوام التى أعقبت هزيمة العام السابع والستين. وظل مقتاسيا قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» إلى أن أصدر ديوانه الثانى «تعليق على ما حدث» سنة ١٩٧١. فوضع فيه القصيدة ليكمل الديوان، ويتناسب مع إضافة قصيدة «حكاية المدينة الفضية» التى كانت أولى قصائده التى نشرتها مجلة «المجلة» القاهرية فى أكتوبر سنة ١٩٦١.

الطريف الذى أذكره، بعد مرور كل هذه السنوات على وفاة أمل دنقل، رحمة الله عليه، أننى كنت أجادل وإياه حول علاقة الشعر بالأسطورة، وأنه قصُّ على هذه الواقعة ليدل بها على صحة رأيه. ويعد أن فرغ من الرواية، حاولت أن أختبر ذاكرتى وأذكر تفاصيل قصة الأخوين، فوجدت أننى لم أستطع تذكرها. ولذلك استعنت بكتاب سليم خسن عن «الأدب المصرى القديم» أو «أدب الفراعنة» كى أتعرف هذه التفاصيل. وكان ذلك فى ذاته دليلا على قوة الحجة التى انتهى إليها أمل دنقل، والتى لم تقنعنى تماما فى هذه السنوات البعيدة، فقد كنت أرى الأمر - وأحسبني لا أزال - من منظور مغاير بعض الشيء، وأنظر إلى عنصر القيمة فى «الإشارة» من حيث قدرتها على أن تتناغم

وسياق القصيدة، ومن حيث ما تضيفه إلى هذا السياق حتى لو لم يكن القارئ يعرف عن تفاصيل تاريخ هذه الإشارة شيئا، فالأهم هو ما يشعر به هذا القارئ من تجاوب الإشارة مع السياق، وإسهامها في توليد دلالاته، ومن ثم تحويلها إلى عنصر فاعل من عناصر قيمة القصيدة. والأكثر أهمية بالطبع أن يكون الماثور الذى يرجع إليه الشاعر إنسانيا فى معناه، يستطيع أن يضيف عمقا فعليا للتجربة، وأن يتصل على نحو أو آخر بوجودان القراء وتجاربهم الشعورية، فذلك ما يجعل نجاح استخدام هذا الماثور مرهونا بقدرته الذاتية على التفاعل مع السياق وتوليد استجابة جمالية متناغمة.

ويمكن أن نلجأ إلى لغة البلاغيين القدماء فى هذا السياق ونقول إن الماثور القديم الذى يشير إليه الشاعر فى القصيدة، أو يقوم بتضمين بعض أجزائه، أو يستعير قناعا من أقنعتة، ينبغي أن يؤدى دوره بوصفه معنى أولا، أى بوصفه قابلا لأن يفهم داخل علاقات القصيدة فهما عاندا لا يحتاج إلى شرح أو إضافة أو هامش، وأن معناه الأول يجب أن يكون على درجة من السلسلة التى تقضى إلى المعنى الثانى الخاص، حيث الماثور القديم وسياقاته المتجاوبة ودلالاته الموازية، وذلك على نحو يعين معه المعنى الأول على الوصول إلى المعنى الثانى، ويكمل المعنى الثانى المعنى الأول بما يمنحه عمق الامتداد الإنسانى.

ولكن يظل الحق كل الحق مع أمل فى أن أسلوب  
«الإشارة» أو «التضمين» الذى يلجأ إليه الشاعر فى القصيدة لا  
ينبغي أن يتحول إلى نوع من استعراض العضلات الثقافية، أو  
إثقال القصيدة بما تنوء بحمله من إشارات لا تؤدي إلا إلى  
تشتيت انتباه القارئ، وإضاعة عفوية التلقى التى تحتاج إلى  
علاقة حميمة مباشرة ما بين القارئ الذى يتأثر والقصيدة التى  
تؤثر فيه بقدرتها الفورية على إدخاله إلى عالمها الفريد. ولا جدال  
فى أن كل ما يحول دون متعة التلقى، ويستبدل بها مشقة البحث  
عن معانى الإشارة أو مقصد التضمين، شئ بعيد عن معنى الفن  
ووظيفته.

أما قصة الأخوين فلا بأس من تلخيصها بإيجاز عن كتاب  
سليم حسن حتى لا يترك بعض القراء هذه الصفحات وفى  
أنفسهم سؤال من غير إجابة. وتحكى القصة عن أخوين  
مخلصين كانا يعيشان معاً، كبيرهما متزوج واسمه «أنوبيس»  
وصغيرهما غير متزوج ويسمى «باتا»، وكان ساعد أخيه الأكبر  
فى فلاحة الأرض وزراعتها وتربية أنعامها. وفى يوم كانا يزرعان  
فى الحقل فاحتاجا إلى بعض البذور، وذهب الأخ الصغير إلى  
البيت ليحضرها، وكانت زوجة أخيه الكبير تمشط شعرها، فما  
أن رأته يحمل قدرا كبيرا من البذور على ساعده حتى راقها  
جماله وأعجبت بقوته، فراودته عن نفسه، فرفض الاستجابة لها

ونهرها، فأضمرت المرأة فى نفسها الكيد له، وأدعت لزوجها أن أخاه الصغير راودها عن نفسها، فغضب الأخ الكبير وصمم على قتله عندما يعود بالماشية، واختبأ وراء الباب لهذه الغاية. وما أن قرب الصغير من البيت حتى أخبرته بقرة من التى كان يسوقها بما دبّر له، ففر «باتا» وتبعه «أنوبيس» بسلاحه. ولكن إله الشمس حجز بينهما بخلق بحيرة مليئة بالتماسيح، فعجز «أنوبيس» عن اللحاق به، وجرت بينهما محادثة برأ فيها «باتا» نفسه، وأبان عزمه على الرحيل إلى وادى الأرز، وأنه سيضع قلبه على زهرة فى أعلى إحدى أشجاره، وعيّن له علامة إذا حدثت كانت دليلاً على وفاته، وأنه فى انتظار أخيه الذى عليه البحث عن قلبه ووضعه فى الماء كي تعود إليه الحياة وينتقم من قاتله.

وبعد هذه المحادثة عاد الأخ الكبير إلى بيته وقتل زوجته انتقاماً لأخيه. أما الأخ فقد ذهب إلى حيث أراد، واقترب من زوجة فائقة الجمال، بلغ جمالها مسامع الفرعون الذى استولى عليها، واتخذها محظية عنده. ورضيت المرأة بحياة النعيم والسلطة فى بلاط الفرعون فنسيت حبها لزوجها الذى ظلت تخاف من انتقامه. وبسبب هذا الخوف، أغرت الفرعون بقطع شجرة الأرز التى تحمل قلب الزوج الذى سقط بسقوط الشجرة ومات. وعندئذ، حدثت العلامة التى ذكرها الأخ لأخيه ليعلم بها أمر موته - وهى فوران إبريق الجعة - فسعى فى الحال إلى إنقاذ أخيه وتم له

ذلك. وتمضى القصة مع الأخ الصغير، فيذهب إلى زوجه فى قصر الفرعون محاولا استردادها، لكن الزوج نفرت منه وأغرقت الفرعون بذبحه، فتطايرت منه نقطتان من الدم نبتت منهما شجرتان من الأثل سكن فيهما «باتا» الذى عاد إلى الحياة مرة أخرى، وانتقم لنفسه من الزوج الخائنة بقتلها.

وأحسب أن هذه القصة صادفت هوى فى نفس أمل دنقل حين قرأها فى كتاب سليم حسن فعلقت بذهنه، إلى أن جاءت قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» التى بعثت القصة من مكنها فى الذاكرة، فخرجت على شكل المقطع الذى يخاطب المرأة الغاوية فى القصيدة بقوله:

تبقي أنت: شبحا يفصل بين الآخرين،

وعندما يفور كأس الجعة المملوء

فى يد الكبير:

يقتلك المقتول مرتين.

وأحسب أن معنى المقطع قد تكشف بالقصة، فالمرأة الغاوية يمكن أن تفسد العلاقة بين الإخوة، وفوران كأس الجعة المملوء فى يد الأخ الكبير هو علامة موت الأخ الصغير الذى يطلب من أخيه النجدة، وقتل المرأة من المقتول مرتين إشارة إلى قتل الزوج «باتا» مرتين بواسطة الزوجة الخائنة التى استطاع أن يقتلها فى نهاية الحكاية. وكان أمل يريد أن يضفر السياق

الخاص بالحكاية فى السياق العام للقصيدة، متأثراً بأسلوب الإشارة الذى انتقل إلى شعراء الجيل السابق عليه من شعر الشاعر ت. إس. إليوت، وهو الذى استهوى صلاح عبد الصبور فى قصائده الذائعة. ولكن لهفة أمل على مباراة شاعر كبير مثل صلاح عبد الصبور، وحرصه على أن يستفيد من الأسطورة الفرعونية التى أهملها الشعراء الذين أغوتهم الأسطورة اليونانية والفينيقية، دفعا به إلى هذا التوظيف الذى لم يحقق المقصود منه، فظلت الإشارة مستغلقة على فهم المتلقى دون شرح، عاجزة عن التفاعل مع السياق، كأنها عائق يعوق تدفق المعنى وانسياب الدلالات. وإذا لم يكن الأمر كذلك فكم، يا ترى، من القراء من يستطيع أن يفهم هذا المقطع من غير الحكاية التى نقلتها عن سليم حسن؟ أترك لكم الإجابة التى يكتمل بها مغزى الحكاية النقدية.



## الشاعر القومي

أمل دنقل واحد من أبرز الشعراء العرب في عالم ما بعد كارثة العام السابع والستين. ولا تحتسب المكانة، في هذا السياق، بالكلم الشعري الذي كتبه الشاعر، أو النواوين التي أصدرها، فأعمال أمل دنقل قليلة مثل عمره القصير، ولكنها أعمال متميزة بما تنطوي عليه من إنجاز ودلالة، ابتداء من ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» الذي لفت إليه أنظار الأمة العربية عام ١٩٦٩، وكان بمثابة احتجاج وإدانة للعالم الذي أدى إلى هزيمة يونيو ١٩٦٧، مروراً بديوان «تعليق على ما حدث» عام ١٩٧١ الذي كان استمراراً لاتجاه الديوان الأول، وكذلك ديوان «العهد الآتي» الذي صدر عام ١٩٧٥ والذي وصلت فيه تقنية الشاعر إلى ذروة اكتمالها. وأخيراً ديوان «أوراق الغرفة ٨» في عام ١٩٨٣، وقد أصدره أصدقاء الشاعر بعد وفاته بشهور، وأشرفت على طباعته بنفسه في «هيئة الكتاب» مع تقديمي له، وصدر بمناسبة مرور أربعين يوماً على وفاته، وتولت عيلة الرويني الإشراف على طباعة ما أتمه من «أقوال جديدة عن حرب البسوس» الذي صدر عن دار المستقبل العربي في القاهرة عام ١٩٨٤، قبيل نشر الأعمال الكاملة التي أشرفت عيلة الرويني على أكثر من طبعة لها.

هذه الأعمال القليلة، نسبياً، تنطوى على عالم توازى خصوصيته أهميته فى تاريخ الشعر العربى المعاصر، فهى أعمال شاعر وصل بالاحتوى القومى للشعر إلى درجة عالية من التقنية الفنية والقيمة الفكرية، وذلك إلى الحد الذى يمكن أن نقول معه إن شعر أمل دنقل هو المجلى الحداثى الأخير للرؤية القومية فى الشعر العربى المعاصر، هذه الرؤية التى دفعته إلى اختيار رموزه من التراث العربى، وصياغة أقنعتة من الشخصيات الرمزية الثرية فى هذا التراث، القدرة على إثارة اللاشعور القومى لجماهير القراء العرب، ولذلك كان ديوانه الأول «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» علامة مؤثرة، فالأقنعة التى ينطوى عليها، والأصوات الناطقة فى القصائد، ذات ملامح تراثية، وصلت بينها وبين القراء وصلاً حميماً. وأضاف إلى أهمية هذا الوصل ما تميزت به قصائد الديوان من تقنية فنية عالية، جعلت من أمل دنقل واحداً من أهم شعراء العرب الشباب فى عالم ما بعد العالم السابع والستين.

لقد احتوى هذا الديوان على قصائد «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» و«حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى» و«من مذكرات المنتبى فى مصر». وكلها قصائد تلج على إثارة المعطيات التراثية الكامنة فى وعى المتلقى ولا وعيه على السواء، أو تستغل المخزون الشعورى للمتلقى كى تدخل به إلى عالم الشاعر، فتؤهله

للاتحاد بشخصيات الشاعر ورموزه. وتضمنت هذه القصائد «الأقنعة» الشهيرة التي عرف بها أمل دنقل وأصبحت علامة عليه. «والأقنعة» رموز في هيئة أشخاص تراثية في الأغلب، يختفى وراءها الشاعر، فينطق صوته الذي هو صوته، ويجسّد من خلالها، ويواسطتها، تجاربه ونظراته إلى العالم، على نحو يتباعد عن الذاتية المباشرة التي كانت سمة للشاعر الرومانسى، ويؤكد عوضوية الإبداع والتلقى على السواء. فالقناع يتيح للشاعر خلق موازيات رمزية تجسّد نظراته إلى العالم، ويوصل صوته عبر وسائل مراوغة، ويتيح للشاعر - كذلك - اكتشاف تجربته خلال آخر يشبهه بأكثر من معنى. وفي الوقت نفسه، يصل القناع ما بين القارئ وشخصيات الشاعر، والاستجابة إلى صوته الذي هو صوت الشاعر، والتفاعل مع موقفها القديم الذي يسقط نفسه على الموقف المعاصر الذي يعانى منه الشاعر والقارئ.

هكذا، كانت قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» واحدة من القصائد اللافتة بعد هزيمة العام السابع والستين. جذبت الأنظار إليها وإلى شاعرها، وأعدت إلى الأذهان مأساة «زرقاء اليمامة» التي حذّرت قومها من الخطر القادم فلم يصدقوها، كأنها صوت الإبداع الذي كان يحذر من الخطر القادم في العام السابع والستين فلم يصدقه أحد إلا بعد أن حدثت الكارثة. وإذا أكد «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» التشابه بين الماضى

والحاضر، فإنه أكد الهوية القومية لشعر أمل دنقل من حيث وصل الرموز بجنورها في التراث العربي الذي يصل بين المبدع والقارئ، ومن حيث ربط هذه الهوية برؤية لا ترى إمكانا للمستقبل إلا بنهضة قومية تستعيد أعظم ما فى الماضى من خبرات وتتجاوز ما فى الحاضر من ثغرات.

ولا شك أن جانباً لافتاً من التأثير الذى تركته هذه القصيدة يرجع إلى طبيعة الصوت الذى ينطقه القناع بها، فهو صوت المواطن البسيط الذى يقف أعزل بين السيف والجدار، يصمت كى ينال فضلة الأمان، كأنه عبد من عبيد عبس يظل يحرس القطعان، يصل الليل بالنهار فى خدمة السادة، طعامة الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة. وحين تقع الواقعة لا يملك هذا العبد سوى التوجّه إلى «زرقاء اليمامة» التى هى مثله بمعنى من المعانى، كى ينفجر فى حضرتها بالكلمات التى تقول:

أيتها العرافة المقلّسة

جئت إليك .. مشخنا بالطعنات والدماء

أزحف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة

منكسر السيف، مغبرّ الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوتة، عن نبوءة العذراء

عن ساعدى المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكسة

عن صور الأطفال فى الخوذات ملقاة على الصحراء

عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه فى لحظة اللامسه

عن القم المحشو بالرمال والدماء

أسأل يا زرقاء

عن وقفى العزلاء بين السيف، والجناد

... ..

كيف حملتُ العار

ثم مشيت، دون أن أقتل نفسى، دون أن أنهار

ودون أن يسقط لحمى من غبار التربة المندسه.

هذا العبد الذى ينطق فى القصيدة كان يجسّد صوت  
الشاعر من ناحية، وصوت المواطن العربى المسكين الذى مزقته  
الهزيمة من ناحية ثانية. ولذلك اتحدت جماهير القراء بصوت هذا  
العبد العبسى البائس الذى دُعِيَ إلى الميدان، والذى لا حول له  
ولا شأن، فانهزم، وخرج من جحيم هزيمته عاجزا، عاريا، مهانا،  
صارخا، كأنه صدى يجسّد ما فى داخل كل قارئ عربى للقصيدة  
فى الوقت الذى كتبت فيه. وإذا كان صوت هذا العبد العبسى  
شاهدا على الهزيمة فإن بكاءه فى حضرة زرقاء اليمامة، العرافة  
المقدسة، شاهد على ما يمكن أن يفعله الشعر فى زمن الهزيمة،  
خصوصا من حيث هو صورة أخرى من هذه العرافة: يرى ما لا

يراه الآخرون، ويرهص بالكارثة قبل وقوعها، وينطق شهادته عليها بعد وقوعها، ويتولى تعرية الأسباب التي أدت إليها، غير مقتصر على الإدانة السلبية في سعيه إلى استشراف أفق الوعد بالمستقبل الذي يأتي بالخلاص.

ولذلك كان بكاء هذا العبد في حضرة زرقاء اليمامة، مثل شهادته، علامة على أسباب الهزيمة التي ترتبت على غياب الحرية والديموقراطية عن قبائل «عبس» العربية، من العصر الجاهلي إلى العام السابع والستين، حين كتبت هذه القصيدة، كما كان هذا البكاء تأيينا لزمان مضى، وإدانة لأخطاء زمان لم يخلف سوى الكارثة، وبحثا عن زمان يأتي بخلاص من هذه الكارثة.

وإذا كان تأثير القصيدة يرجع إلى طبيعة قناعها، والاتحاد الشعوري واللاشعوري الذي يقيمه القناع بين صوته وصداه عند القارئ، فإن الجوانب الأخرى من نجاح القصيدة ترجع إلى بقية خصائصها الأسلوبية، حيث تتجاوز الصياغة العربية المحكمة مع الإيقاعات الإنشادية. وتتألف لغة الصور التي تخاطب العين ولغة المدركات التي تخاطب السمع، وتتوازى التضمينات الشعرية القديمة مع الإشارات السياسية المعاصرة، ويتقابل الموقف السياسي الذي يسعى إلى تأكيد حق المواطن العربي في صياغة مصيره مع صوت الشاعر الذي يؤكد دور الشعر في تحرير الوطن والمواطن.

ولقد كانت هذه القصيدة، في الوقت نفسه، بداية رحلة  
الأقنعة الجسورة التي أنطلقت الكثير من المسكوت عنه في وجدان  
الطليعة ووعياها، بل المكبوت من مشاعر الجماهير العربية وأحزان  
تجمعاتها القومية، كما كانت بداية الأقنعة التي تولّت الإدانة  
والتعرية والمراجعة والمساطة في آن. أقصد إلى الأقنعة التي  
انطلقت بصوت أبي موسى الأشعري، في قناعه الذي يؤكد دلالة  
الموقف الذي يدين جميع الأطراف، فيخلع الجميع كي يسترد  
المؤمنون الوأى والبيعة، وصوت المتنبي الموجه في قناعه الذي  
ينطق لغة السخرية، بعد العام السابع والستين، على هذا النحو:

ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة... كالقطة

تصبح «كافوراء.. كافوراء»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تُجلدُ كي تصبح: «واروماء.. واروماء»

لكي تكون العون بالعين

والسن بالسن.

واستمرت الأقنعة في قصائد أمل دنقل ودياويته اللاحقة  
تؤكد البعد القومي لشعره، وتحتفي بصوت المواطن العربي  
البيسيط الذي يجسد القناع التراثي همومه وتطلعاته وأحلامه.

ولذلك تجاوب الصوت التراثى فى «فقرات من كتاب الموتى» مع القناع الذى انطوت عليه قصيدة «الحداد يليق بقطر الندى» فى الديوان الثانى «تعليق على ما حدث»، كما تجاوبت أقنعة الديوان الثانى مع «أوراق أبى نواس» و«رسوم فى بهو عربى» فى الديوان الثالث «العهد الآتى»، حيث الإفادة من التراث الدينى الإنسانى فى تأكيد معنى «العهد الآتى» الذى يحل محل «العهد القديم». وتتجاوب أقنعة الديوان الثالث مع أقنعة الديوان الأخير الذى غدا كله أقنعة مستعارة من سيرة «المهلهل» أخى «كليب» المقتول. ومع الأسف لم يتح للشاعر الوقت لإكمال كتابة هذا الديوان «الأقنعة» فقد دهمه المرض اللعين بعد أن فرغ من القصيدتين الأوليين، أو القناعين الأولين، فنشر القصيدة الأولى بعنوان «لا تصالح» والثانية بعنوان «أقوال اليمامة».

وقد احتلت القصيدة الأولى مكانة قد تلو - عند البعض - على المكانة التى احتلتها قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» وذلك لارتباطها بتجسيد موقف عربى قومى من الصلح مع العدو الإسرائيلى. وظلت القصيدة، منذ أن نشرت، معلقة من المعلقات القومية التى يتناشدها الباحثون عن الكرامة الوطنية. وتقوم القصيدة على عشر وصايا قومية، كأنها معارضة موازية للوصايا العشر التى خلفتها الديانة الموسوية، وهى وصايا تؤكد ضرورة الحفاظ على الحق العربى، وعدم الصلح مع العدو الغادر، وتأكيد معنى الثأر الذى هو ثأر جيل فجيل:



وغدا..

سوف يولد من يلبس الدرع كاملة

يوقد النار شاملة

بطلب النار

يستولد الحق من أضلع

المستحيل

وكان أمل يريد أن يصوغ أقنعة لبقية الشخصيات الأساسية في حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة، جساس وجليلة والمهلل وغيرهم، ليخلق من أحداث هذه الحرب موازيات رمزية للواقع العربي المعاصر، ومن شخصياتها موازيات مماثلة لاتجاهات الحاضر. ولم يتحقق من ذلك سوى قصيدة «لا تصالح» التي تستحضر كلياً في ساعاته الأخيرة، وقصيدة الإمامة التي كانت ترفض السلام مع قاتل أبيها الذي يرمز للمجد العربي القاتل، أو الأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى.

ولكن إذا كان مشروع هذا الديوان لم يكتمل فإن ما تحقق منه يكفي لإبراز حلم أمل دنقل القومي، وهو حلم يتجسد في وطن عربي ترفرف عليه أعلام الحرية والعدل والتقدم، ويستعيد فيه المستقبل عظمة الماضي وأمجاده:

كمغناء قد أحرقت ريشها

لتظل الحقيقة أبهى

وترجع حلتها فى سنا الشمس أزهى

وتفرد أجنحة الغد

فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب

هذه المدائن التى تنهض من ذكريات الخراب هى المدائن

العربية التى ظل أمل دنقل يغنى لها، ابتداء من القاهرة العجوز

وانتهاء بكل العواصم العربية، حتى لو كانت نقطة البدء والمعاد

هى القاهرة التى ظل مشدودا إلى أصولها العربية، حيث جذور

الهوية القومية، ولم ينتقل منها إلى الأسكندرية التى عشقها إلا

وأعلن نفوره من تطلعها إلى الضفة الأخرى وسعيها وراء الغريمة

الساحرة (أوروبا) التى تسعى إلى أن تنسيها جذورها العربية،

ومن ثم هويتها القومية:

أعشقُ اسكندريه

واسكندريةُ قَعشِقُ رائحة البحر

والبحرُ يَمشِقُ فَاثَنَةً فى الضُّمُفِ البميدة!

... ..

خَاسِرَةٌ، خَاسِرَةٌ

إن تنظُرِي فى عَيْنَيَّ الغريمة الساحره

أو ترفعى عينيك نحو الماسية التى تَزِينُ التاج.

وفى سبيل مستقبل المدائن العربية، ظل شعر أمل يلزم

خاصية لم تفارقه قط، هى خاصية الرقص بمعانيه المتعددة،

الرفض السياسى لتراجع أنظمة الحكم والهزائم المصاحبة

لديكتاتورية حاكميها، والرفض الاجتماعي لصور النفاق التي  
تمزق الحياة وتعوق التقدم، والرفض الفكري لكل ما يشد العقل  
إلى قيود التخلف أو التقاليد الجامدة. والرفض الوجداني لكل ما  
يحرم الإنسان من أن يمارس حضوره الفاعل في الوجود.

ويلفت الانتباه، في هذا السياق، أن القصيدة الأولى التي  
لفتت الأنظار إلى شعر أمل دنقل، قبل أن ينشر ديوانه الأول  
بسنوات، كانت بعنوان «كلمات سبارتكوس الأخيرة». وكانت  
صرخة احتجاج سياسي حادة، جسورة، مغيرة معتادة، ضد نتائج  
الاستفتاء على رئاسة الجمهورية، وما يماثل الاستفتاء من  
انتخابات كانت نتيجتها ٩٩,٩٩٪، وأحيانا ٩٩,٩٩٩٪. وكان  
ذلك يدل على أمرين: الكذب المطلق من أجهزة الدولة التسلطية،  
والخنوع المطلق للمواطنين - الرعايا الذين ينعى عليهم الصوت  
المختفى وراء القناع عدم تمردهم على ما هم فيه. وقد انفجر  
غضب القصيدة من الخنوع في بداية حادة، صادمة، جارحة،  
على النحو التالي:

المجدُّ للشيطان .. مبيود الرياحُ

من قال : «لا» في وجه من قالوا «نعم»

من علَّم الإنسانَ تمزيقَ العدمِ

من قال : «لا» .. فلم يمتْ

وظلَّ رُوحاً عبقرية الألم

وتقوم القصيدة - فى حِدّة رفضها - على قناع سبارتكوس محرر العبيد فى الإمبراطورية الرومانية. والقناع منسوج من بعض الأفكار التى أكدها طه حسين عندما كتب دراسته الشهيرة بعنوان «ثورتان» مقارنة بين ثورة العبيد فى روما وثورة الزنج فى البصرة. ومنسوج من ملامح سبارتكوس التى رسمتها الرواية العالمية الشهيرة التى كتبها الروائى الأمريكى هوارد فاست، والتى عالجت السينما العالمية فى فيلم شهير بعنوان «سبارتكوس». وقد كتب أمل قصيدته فى أبريل ١٩٦٢، فى أعقاب استفتاء شعبى شهير فى مصر، بما يؤكد معنى الرفض الحاسم الذى يعلق من يقول «لا» على مشائق القيصر. فى مقابل الذين يناولون الأمان ممن يقولون «نعم» لكنهم - فى النهاية - معلقون فى مشائق الخنوع، وذلك بالمعنى الذى ينطقه هذا المقطع الذى يتوجه فيه سبارتكوس بالخطاب إلى الخائفين :

يا إخوتى الذين يمشون فى الميدان مطرّين

منحدرين فى نهاية المساء

فى شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إلى

لأنكم معلقون جانبى على مشائق القيصر

وإذ تنطلق بداية القصيدة من المأثورات الرومانية الخاصة بعوالم الأرباب الوثنية، وتتخذ منها مهادا يؤسس دلالة رفض

الاستبداد فى الحكم، وإذ تؤكد البداية الذين لابد أن يقولوا «لا»  
المتردة فى وجه من يقولون «نعم» الخانعة، فإنها تؤكد الصوت  
المتحرر الذى يدعو إلى تحرير الأفراد من سطوة «القيصر» الذى  
يسلب شعبه حريته، فيحيل الشعب إلى عبيد، أرقاء، لا علاقة لهم  
بالمعنى الأبدى الدائم للثورة.

هذا الروح الراض يتلهب فى شعر أمل دنقل، دائماً، ولا  
يكف يتلهب عن التوقد، فتوهو شعر التمرد الذى أدان انخوع  
والاستسلام، وظل متوهجاً بالرفض السياسى الاجتماعى إلى  
آخر لحظة من حياة الشاعر. وكانت النتيجة القصائد التى كتبها  
أمل عن الأصدقاء الذين ذهبوا إلى المعتقل، وعن رعب المثقف  
الذى ينتظر زوار الفجر ليصحبوه إلى حيث لا عودة، وعن  
مظاهرات الطلاب ضد السادات، ومن ثم عن «الكعكة الحجرية»  
التي ترمز إلى النصب الذى كان موجوداً فى ميدان التحرير،  
والذى أحاط به الطلبة فى مظاهرات العام الثانى والسبعين. عام  
الضباب، احتجاجاً على سياسات السادات المهادنة، وهى  
القصيدة التى نقرأ فيها:

دَقَّت الساعةُ القاسيةُ

كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دعاة الشنب

وهم يستديرون،

يشتملون - على الكمكة الحجرية - حول النصب

شمعدان غضب

يتوهج فى الليل

والصوت يكتسح العتمة الباقية

يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة.

وكان لابد لنزعة التمرد هذه أن تناوش رجال القمع  
الموكلين بمتابعة المعارضين من الطلاب والمثقفين، أقصد إلى  
رجال المباحث الذين صاغ فيهم أمل قصيدة «صلاة» الجسورة،  
التي أكدت حضور «أبانا الذى فى المباحث» للمرة الأولى فى  
الخطاب الشعري المتمرد، وتبرز هذا الأب الذى يظل له الجبروت  
- ساخرة - على النحو التالى:

تفردت وحلك بالسر. إن اليمين لفى الحُسْر

أما اليسار ففى العسر، إلا الذين يُماشونَ

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

الميون، فيعيشون، إلا الذين يَشُون، وإلا

الذين يوشُون ياقات قمصانهم برباط السكوت!

وكانت هذه النزعة وراء صياغة قصيدة «سفر ألف دال»  
التي يحمل عنوانها الحرفين الأولين من اسم أمل دنقل، والتي  
تأخذنا معها فى سياحة داخل عالم ينسرب إليه الموت من كل  
جانب، وتتعدد مشاهدته التى تدل على انحداره، وتتجاوز علاقاته

داخل المدينة ألقى تبدو في الليل كأنها سفينة غارقة، نهبتها  
قراصنة الموت ثم رمتها إلى القاع منذ سنين، وتشبث بحارتها  
بأعمدة الصمت، يقتاتون أيامهم بذكريات الماضي، فلا يبقى في  
ليل المدينة ما ينبئ بالحياة سوى الأمل في صباح جديد قد يأتي  
أو لا يأتي، صباح كأنه الأمل في أن يعود العلم يخفق على  
الساريات الكسيرة، قبل أن يصدأ فيه الحنين. وتبدو القصيدة مع  
هذه النهاية كأنها تستعيد اللحظة البينية لبدايتها، حيث الأفق  
الرمادي الذي يتوتر بين نقائضه: العدم والوجود، الموت والحياة،  
كأنه الحركة التي تمضي في دائرتها قطارات المقطع الأول على  
النحو التالي:

القطارات ترحل فوق قضيين : ما كان - ما سيكون

والسماء رماد به صنع الموت قهوته،

ثم ذرّاه كي تنتشفه الكائنات

فينسلُّ بين الشرايين والأئنه

كل شيء - خلال الزجاج - يفرّ

... ..

فلا الماء تمسكه اليد

والحلم لا يتبقى على شرفات العيون

والقطارات ترحل، والراحلون

يصلون .. ولا يصلون

والمقطع كله يذكر بنظير له سابق، فى قصيدة «الموت فى  
الفراش» من الديوان الثانى «تعليق على ما حدث»، حيث تبدو  
رمزية القطارات قرينة الانتظار الطويل (الذى لا يخلو من يأس)  
على المحطات، بلا علامة كاشفة، أو ضوء يبذل العتمة، أو نسمة  
تحرك السكون، فلا يبقى سوى رماد الموت الذى ينسل فى كل  
شئ، محيلا الحلم إلى كابوس، لحظة الانتظار إلى سنوات من  
الغياب والوحشة والموت:

على محطات القرى  
ترسو قطارات السهاد  
فتطوى أجنحة الغبار فى استرخاء الدنو  
والنسوة المشجعات بالسواد  
تحت المصابيح، على أرصفة الرسو  
ذابت صيونهن من التحديق والرثو  
علّ وجوه الغائبين منذ أعوام الحدا  
تشرق من دائرة الأحزان والسلو  
ينظرون .. حتى تتأكل العيون  
تأكل الليالى،  
تأكل القطارات من الرواح والغدو  
والغائبون فى تراب الوطن - العدو  
لا يرجعون للبلاد..



لا يخلعون معطف الوحشة عن مناكب الأعياد.

وكانت نزعات الهجاء السياسى والنقد الاجتماعى، فى قصائد أمل، لا تقتصر على الحياة المصرية وحدها، وإنما كانت تتخذ من النموذج السياسى الاجتماعى المصرى مثالا لغيره من النماذج العربية على امتداد الوطن العربى. وكان ذلك بعض حرص هذه القصائد على هويتها القومية التى وجدت خير تعبير عنها فى الرموز التى تؤكد أبعاد الهوية القومية للشعر المتمرد على شروطه القومية والوطنية. ولم يكن من المصادفة - والأمر كذلك - أن تضم هذه القصائد أسماء العواصم العربية الدالة، أو تتوقف عند «رسوم فى بهو عربى» لتتخذ من لوحاته ما يؤكد المنحدر القومى الذى تتجلى - من منظوره - مأساة فلسطين على هذا النحو:

اللوحة الأخرى .. بلا إطار

للمسجد الأقصى .. (وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبة الصخرة، والبراق

وأية تأكلت حروفها الصغار

نقش

(مولاي لا غالب إلا النار)

اللوحة الدائمة الخطوط، والواهمة الخيوط

لعاشق محترق الأجفان

كان اسمه «سرحان»

يمسك بندقية .. على شفا السقوط

نقش

(يبنى وبين الناس تلك الشعرة

لكن من يقبض فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة)

وأتصور أن جمرة الثورة القومية التي انطوى عليها أمل

دنقل هي التي دفعته إلى أن يخصص لمأساة فلسطين بعضاً من

قصائده، على نحو ما فعل في قصيدة «تعليق على ما حدث في

مخيم الوحدات» التي كانت امتداداً لقصيدة «الأرض والجرح

الذي لا ينفتح» حيث الصوت الذي يصرخ:

أكل عام لحمة هربية تهوى وتدخل نجمة برج البرامك؟

هو الصوت الذي يمضى في احتجاجه ليصل إلى قصيدة

«سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» التي يؤكد فيها رفضه

للتفاوض الذليل، مؤكداً إيجاب الفعل الذي قام به اليأس

الفلسطيني، والفعل الانتحاري الذي قام به سرحان بشارة عندما

أقدم على قتل روبرت كنيدى، نتيجة تصريحاته المعادية

للفلسطينيين والمنحازة كل الانحياز للإسرائيليين. وكان ذلك

احتجاجاً على الهوان الذى تنبثق منه بكائيات القصيدة على  
النحو التالى:

عائدون، وأصغرُ إخوتهم ذو العيون الحزينة  
يتقلب فى الجُبِّ

أجمل إخوتهم لا يعود

وعجوز هى القدس (يشعل الرأس شيئا)

تشم القميص، فتبيضُ أميتها بالبكاء

ولا تخلع الثوب حتى يعجى لها نأ عن فتاها البعيد

أرض كنعان - إن لم تكن أنتَ فيها - مراعى من الشوك

يورثها الله من شاء من أسم

فالذى يحرس الأرض ليس الصيارف

إن الذى يحرس الأرض ربّ الجنود

آه من فى غد سوف يرفع هامتهُ

غير من طأطأوا حين أزال الرصاصُ؟

ومن سوف يخطب - فى ساحة الشهداء -

سوى الجبناء؟

ومن سوف يغوى الأرامل إلا الذى سيؤول إليه خراج المدينة؟!

وكانت القصيدة تتجاوب مع الغضب الفلسطينى الذى

رفض التفاوض مع العدو، ورفض محاولات الاستسلام وهو

الغضب الذى أبان عن هويته فى القصيدة بالعودة إلى الأصول التراثية، واستغلال الميراث الحى الذى يبدأ من التضمين القرآنى، ويجاور بينه والتاريخ الفلسطينى القديم، مؤسساً بؤرة المشهد حول قناع يوسف الذى بقى اسماً آخر للفلسطينى المنتزع من أرضه، والذى ترك وحده فى الجب، بعد أن هجره أخوته الذين اندفعوا وراء شهواتهم التى أنستهم معنى الأخوة، فتركوا أخاهم، ولم يعبوا بالأم الفلسطينية التى لا تخلع ثياب الحداد، ولا تجد من يعيها فى عالم لا يتحكم فيه سوى رب الجنود الذى يستعين بالصيارف ليقضى على كل مقاومة. لا يقلت منه سوى من وعى الدرس الذى وعاه سرحان فجعل يد القدس فوق الزناد، كى يخلع الله عن جسد القدس ثوب الحداد، ولكن:

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض

من حول مائدة مستديرة

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن تدوى قصيدة «لا تصالح» كالفنبلة التى لم تتوقف عن الانفجار على امتداد الوطن العربى كله من المحيط إلى الخليج. وكان أمل قد بدأ يعرف المتاعب الصحية التى انتهت باكتشاف مرض السرطان اللعين، لكن الأثر الذى تركته هذه القصيدة زوده بالطاقة التى ظل يقاوم بها مرضه، فى العام الذى استهلكه السادات بزيارته للقدس، فظل ينشد القصيدة التى تناشدها

العرب جميعا، مرددين معه:

لا تصالح

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة

النجوم لميقاتها

والطيور لأصواتها

والرمال لذراتها

والقتيل لطفلة الناظرة

وان أنسى منظر أمل دنقل، وقد أخذ السرطان يذبُّ في جسده، وهو يترك مرقده، ليشارك في مهرجان الإبداع العربى الأول الذى عقد فى القاهرة، فى شهر أكتوبر سنة ١٩٨٢، بمناسبة مرور خمسين عاما على وفاة حافظ إبراهيم وأحمد شوقى، فذهب إلى ما أصبح يُسمَّى «مسرح السلام» فى شارع القصر العينى بصحبتنا، مستندا على عصا، هزيلا لا يكاد يقف، وأخذ يتجه ببطء إلى أن وصل بصعوبة بالغة إلى خشبة المسرح التى ارتقاها بجهد جهيد، وحده، بعد أن رفض فى عنف عرضنا عليه بالمساعدة. لكنه ما أن واجه الجمهور المحتشد أمامه فى الصالة، وقد جاء ليسمع منه ما يؤكد أن المرض لم ينل من نوهج التمرد فى داخله، حتى انتصب كالرمح، وترك العصا، واندفع صوته يملأ المسرح كله وقلوب الحاضرين جميعا:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب  
أثرى حين أفقا عينيك،  
ثم أثبت جوهرتين مكانهما  
هل ترى؟  
هي أشياء لا تشتري  
تكرّيات العفولة بين أخيك وبينك  
جسكما - فجأة - بالرجولة  
هذا الحياء الذى يكبت الشوق حين تعانقه  
انصمت - مبسمين - لتأنيب أمكما  
وكانكما  
ما تزالان طفلين!  
تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:  
أن سيفان سيفك  
صوتان صوتك  
أنك إن مت:  
للبيت رب  
وللطفل أب  
هل يصير دمي - بين عينيك - ماء؟  
إنها الحرب  
قد تنقل القلب

لكنّ خلقك عار العرب.

لا تصالح

ولا تتوخّ الهرب

وظلت قاعة المسرح ترتج بالتصفيق لدقائق، ولم يتوقف  
التصفيق إلا بعد أن غادر أمل المسرح، ويعد أن لم يترك مجالا  
لكلام، أو لإنشاد، فقد كان هذا طبعه عندما يتوهج حسه القومي:  
ينفجر شعره القومي المتمرد، وتدبُّ فيه حياةٌ تكتسح أى شعور  
بالمريض، فتفرض على الجسد أن ينصاع لتلهب الروح الذى لم  
يعرف المهادة، الروح الذى كان وراء ذلك الشعر الذى يمتد من  
«خطاب تاريخى على قبر صلاح الدين» و«بكاية إلى صقر  
قريش» ولا يتوقف عند «لا تصالح» بل يعضى بعدها، لينطق  
بلسان «اليمامة»:

أقول لكم : أيها الناس كونوا أناسا

هى النار، وهى اللسان الذى يتكلم بالحق

إن الجروح يطهرها الكى<sup>٥</sup>

والسيف يصقله الكبر<sup>٦</sup>

والخيز ينضجه الوهج<sup>٧</sup>

لا تدخلوا معمدانية الماء

بل معمدانية النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة

كونوا .. إلى أن تعود السماوات زرقاء  
والصحراء بقولا  
تسير عليها النجوم محملة بسلال الورود.

هذا التمرد القومى المتوهج ظل وقود شعر أمل دنقل،  
الذى صاغه على شاكلته، فجعله شعراً يضع المتلقى العربى فى  
اعتباره الأول، حريصا على الوصول إليه فى كل أرض عربية من  
المحيط إلى الخليج، قاصدا إثارة مشاعره بالخطاب الذى يعرف  
جيذا مفاتيح وجدانه القومى. وأتصور أن هذا البعد من شعر  
أمل هو الذى أكد صلة قصيدته بالجمهور، وجعله حريصا على  
تأكيد الطابع الإنشادى لهذه القصيدة، وكأنه لم يكن يكتبها إلا  
ليلقياها فى محفل جمعى، أو لتثير الوجدان الجمعى بواسطة  
الخيال السمعى داخل القارئ الفرد، ولذلك فإن جانباً من بناء  
هذه القصيدة لا يفهم إلا فى ضوء تلقيها الجماعى، أو منظور  
خيالها السمعى، خصوصاً فى حرصها على تأكيد ما يبرز  
إيقاعيتها بواسطة التجاوبات الصوتية البارزة، أقصد إلى تلك  
التجاوبات التى تتفاعل والرموز القرينة من وجدان الجماهير  
العربية، والصور الشعرية البسيطة، والمقاطع القصيرة الحادة،  
والتنغيمات العالية، وغير ذلك من الخصائص البلاغية التى تلازم  
كل شعر يتجه إلى الجمع فى المفرد، أو إلى الجماهير العربية فى  
تجمعاتها، ليثيرها ويستفزها، ويدفعها إلى تغيير عالمها.



وفى هذا المجال، يتباعد شعر أمل دنقل عن الغرابة والتعقيد والاستغراق فى العوالم الذاتية، أو اللغة اللامنطقية التى تنفر من الوضوح، إلى آخر ما يتميز به بعض الشعر الذى يغالى فى نزعة الحداثية التى تبعده عن الجماهير. ويتسم هذا الشعر بالحضور القويّ للمُخَاطَب فيه، فهو شعر ينبئ على ضمير المتكلم فى توجهه إلى المُخَاطَب مباشرة، ليس بوصفه فاعل الاستقبال لفعل الإرسال فحسب، وإنما بوصفه بعض بنية القصيدة التى تنبنى بحضوره فيها، ومن حيث كونه بعض غايتها المنطوية عليها، والموجودة فيها كأنها السبب المباشر لوجودها الإبداعى.

ولذلك ظل شعر أمل دنقل نقيضا واضحا لنزعات الحداثة المغترية، خصوصا تلك التى تتغلق فيها القصيدة على نفسها، ولا تأبه فيها الذات بحضور غيرها بوصفه مُخَاطَبا لها. أقصد إلى تلك الذات التى تتكلم عن نفسها إلى نفسها، مستغنية عن المُخَاطَب المباشر أو نوع الخطاب الطلبى أو حتى الإنشائى، وأقصد إلى القصيدة التى تستبدل بحالات إشباع التوقع النغمى حالات التقبض النغمى الذى يحبط التوقع الإيقاعى. وعلى النقيض من ذلك شعر أمل دنقل الذى يتأسس على المُخَاطَب الذى هو عنصر فاعل فى البناء، وعلى المعنى الواضح الذى لا يلتبس فى الأفهام، والبناء المنطقى المؤسس على سببية متعددة الأبعاد.

وأخيرا على الخطابية التي لا تفارق نسيج الصياغة لئلا أن تقلل من شاعريته المتميزة.

وقصيدة «لا تصالح» خير مثال على هذا النوع من الشعر، فهي قصيدة تستبدل بالصورة المركبة المعقدة الملتبسة الصورة البسيطة الواضحة، وبالكلمات المتنافرة الكلمات المتسقة منطقيا، ويلغة الاستعارة لغة التشبيه، وبالكثافة التي تدنو من النثر المقاطع الإيقاعية، ذات النغمة البارزة، والقافية التي لا تفلت الوقع الموسيقي، بل تكثفه، وتضبط تدافعه. وأخيرا، تستبدل بالمشيرات الفردية المثيرات الجمعية، لئلا أن تتذكر للجوانب الإنسانية التي تترك آثارها في الفرد. والهدف من ذلك دفع المتلقي إلى حالة شعورية تتناسب وطبيعة الهدف القومي من شعر أمل دنقل الذي كان أكثر أبناء جيله قدرة على تحريك الجماهير العربية. وكانت النتيجة أن احتضنته هذه الجماهير، وأعلنت من قدر شعره، ورعته منذ أن علمت بخبر مرضه، وسأندته، وظلت حانية عليه تقديرا منها للورث في حياتها.

ولكن هذه الصلة بالجماهير لم تنس قصيدة أمل دنقل ما عليها من حق للشعر في تقنيات شعريته. إن الصنعة تتجاور مع العفوية، والأصالة تقتنن بالمعاصرة، والحرص على النغمة الإيقاعية يتناغم مع الحرص على التجديد، وعين الشاعر التي

لاتمل من النظر إلى عالم المدينة تتضافر مع أذنه التي لاتمل من الاستماع إلى النغمات والأصوات في هذا العالم. ولذلك فإننا نستطيع أن نلمح في شعر أمل دنقل تجاوزا لافتا بين الحداثة والتقاليد، خصوصية الرؤية الشعرية الفردية وجماعية الوجدان الجماهيري، الاستغراق في التقنية والعفوية التي تخفى هذه التقنية.

ومن المؤكد أن شعر أمل دنقل لا يدخل في باب المناسبات بالمعنى الذي تنتهى به القصيدة بانتهاء المناسبة. إن غوص هذا الشعر في تجاربه، وتجسيده اللحظات الجوهرية في الواقع، وصياغته الأنثى النموذجية التي تتحول إلى موازيات رمزية، وخلقه شخصيات إبداعية لا يمكن نسيانها، على نحو ما نجد في «يوميات كهل صغير السن» و«سفر ألف دال» وقدرة هذا الشعر على صياغة جداريات بالغة الحيوية لمشاهد المدينة ومفردات عالمها، وأناسها الهامشين، ولغة هذا الشعر المنسوجة بامتداد، والإحكام البنائي الذي يخلف لذة عقلية في ذهن المتلقي، كلها خصائص تتجاوز المناسبة، أو المناسبات، وتخضع أمل دنقل في مصاف الشعراء الكبار الذين يتجاوز شعرهم اللحظة التاريخية التي أوجدته لأنه عثر على العناصر الباقية في هذه اللحظة.

وأضيف إلى ذلك عنوبة التعبير عن المشاعر الفردية ورهاقتها، سواء في حال التوحد الذاتي أو في حال الحب. في

الحال الأولى كان يستدعى من الذاكرة مخزونها الوجداني  
الحميم، حيث تغدو الشهور زهوراً تنمو على حافة القلب: زهرة  
فى إناء تتوهج فى أول الحب بين محبوبين، وزهرة من غناء تتورد  
فوق كمنجات صوت المحبوبة حين تفاجئها القبله الدافئة، وزهرة  
من بكاء تتجمد فوق شجيرة العينين فى لحظات الشجار الأخيرة.  
وقد تتقلب الشهور الزهور إلى أصوات، منها صوت الكمان الذى  
أحبه أمل دنقل كثيراً، ومنحه مكانة خاصة فى وجدانه، مكانة  
دفعته إلى أن يقول:

لماذا يجنى أينما سرت صوتُ الكمان؟

أسافر فى القاطرات العنيفة

... ..

أرفع صوتى ليطنى على ضجة المجلات

وأخفو على نبضات القطار الحديدية القلب

لكنها بفتة .. تباعد شيئاً فشيئاً

ويصحو نداء الكمان.

أما الحال الثانى فكان يقتزن دائماً بتوهج لحظات الحب  
القليلة التى مرَّ بها أمل، وانتهى جعلته يدرك أهمية المرأة فى  
حياته، ويخلص لها، ويغتفر لها زلاتها، ما ظل مقتنعاً بطيب  
عنصرها، ومؤمناً بإمكانات الخلاقة التى تنطوى عليها. ولذلك  
كانت المرأة التى أحبها - بعيداً عن تحولاتها الرامزة إلى مجالات

غير ذاتية - هي الحضور الدائم الذى يمنح الحياة بهجتها، رغم  
كل عذاب الحياة، وكل إخفاقات الحب فى الوقت نفسه:  
دائما حين أمشى أرى السترة القرمزية  
بين الزحام  
وأرى شعرك المتهدك فوق الكتف  
وأرى وجهك المتبدل فوق مرايا الحوانيت  
فى الصور الجانبية  
فى نظرات البنات الوحيدات.  
فى لمعان خدود المحبين عند حلول الظلام  
دائما أتحسس ملمس كفك فى كل كف  
المقاهى التى وهبتنا الشراب  
الزوايا التى لا يرانا بها الناس  
تلك الليالى التى كان شعرك يتلّ فيها  
فتختبئين بصبرى من المطر المصبى  
الهدايا التى تتشاجر من أجلها،  
حلقات الدخان التى تتجمع فى لحظات الخصام  
دائما أنت فى المنتصف  
أنت بينى وبين كتابى  
وبينى وبين فراشى  
وبينى وبين هدوئى

ويبنى وبين الكلام

ذكر ياتك سجنى، وصوتك يجلننى

ودمى قطرة - بين عينيك - ليست تحف

فامنحنى السلام

فامنحنى السلام.

وأضيف إلى الخصائص السابقة ما تميز به شعر أمل دنقل من تراكيب حدية، وعوالم تجمع بين المتقابلات فى صياغات لافتة. وذلك هو السبب فى أن المفارقة والتضاد خاصيتان أثرتان فى هذا الشعر. أقصد إلى التضاد الذى يضع الأشياء فى علاقات متدابرة: تدابر الأنا والآخر، تنافر الشرق والغرب، الحاضر والماضى، تناقض السلطة والمحكومين، التمرد والخنوع، الشرف والخيانة. وكلها متقابلات تؤسس لفزعة حدية لم تفارق شعر أمل دنقل، ونطقتها قصائده المؤسسة على التضاد الرأسى أو الأفقى من مثل قصيدة «الخيول» التى تجسد التقابل بين الماضى العربى المجيد والحاضر العربى المهين، كما نطقتها قصائده المبنية على التضاد المكانى، وذلك من مثل قصيدة «إسكندرية» التى تجسد التقابل بين الجنوب والشمال، الأنا والآخر، العرب وأوربا.

أما المفارقة فإنها - مثل التضاد - تستقطر السخرية من التقابلات المفاجئة، خصوصاً حين تتجاوز الأشياء بفتة، ويبرز

التقابل بين العناصر على نحو ساخر، موجع، نقرأ معه:

- تسألني جاريتي أن أكرى للبيت حراسا  
فقد طغى اللصوصُ في مصر .. بلا رادعٍ  
فقلتُ: هذا سيفُ القاطع،  
ضعبه خلف الباب متراسا!  
(ما حاجتي للسيف مشهورا  
مادمت قد جاورت كافورا؟)

- لا تسألي النيل أن يعطى وأن يلدا

لا تسألي... أبدا  
إنى لأفتح عيني حين أفتحها  
على كثير ولكن لا أرى أحدا

لقد كان شعر أمل، بهذه اللغة التي تؤكد السخرية من  
خلال المفارقة، والمفارقة التي تعمل في موازنة التقابل الحدي،  
يجسدُ بموازيات رمزية أنوع التضاد الذي تتبنى عليه علاقات  
واقع مختل، واقع دفع الشعاع إلى أن ينطق بلغة أقنعت  
المستعارة قائلا:

«مملكتي ليست من هذا العالم. لو كانت  
مملكتي من هذا العالم لكان خُدامي  
يجاهدون لكي لا أسلم إلى اليهود».





## طيور أمل دنقل

أصدر الرئيس الراحل محمد أنور السادات قراراته الشهيرة بالتخلص من كل أعدائه والمعارضين لسياساته في الخامس من سبتمبر سنة ١٩٨١ . وكان أحد هذه القرارات فصل أكثر من ستين أستاذا من الجامعات المصرية. ولم أعرف في ذلك اليوم البعيد أنني واحد من الذين شملهم قرار الطرد، إذ لم تكن صورة القرار وصلت بعد إلى الجامعات ثم إلى الكليات التي تولت إبلاغ الأساتذة بشكل رسمي. ولكن الأسماء التي ضمتها القرارات الساداتية تسربت بواسطة الصحافة التي تلقت أسماء المعتقلين والمبذعين من مؤسسة الرئاسة، وقامت بإعدادها للطباعة كي تظهر في جرائد اليوم التالي، لكنها تلقت أوامر رئاسية جديدة بمنع نشر الأسماء، ربما لامتنعاص الغضب الذي قد يتزايد بنشر هذه الأسماء التي كانت تضم صفوة من أساتذة الجامعات المصرية ومجموعة من أبرز المثقفين المصريين، فاستجابت الجرائد للأوامر الرئاسية وسحبت الأسماء من المطابع، ومع ذلك فقد تسربت الأسماء بواسطة بعض العاملين في الصحف، وذاعت على ألسنة المنتسبين إلى النوائر الصحفية أو القريبين منها.

وعرف أمل دنقل - رحمة الله عليه - بوجود اسمى فى قائمة المبعدين من الجامعة من أحد أصدقائنا المشتركين فى جريدة «الأهرام» وانتابته مشاعر القرف - فيما أخبرنى بعد ذلك - من موقف هذا الصديق الذى أصابته القرارات بالفزع، فأخذ ينكر صلته بأصدقائه الذين رأى أسماهم فى قوائم المعتقلين أو المبعدين من وظائفهم. وقرر أمل دنقل - بحكم ما كان يربط بيننا من صداقة عميقة نادرة المثال - أن يكون هو وليس غيره أول من يبلغنى النبأ المحزن، على الأقل كى يخفف من وقعته السلبي على نفسى، ويعيننى على مواجهة الموقف والتفكير الإيجابى فى عواقبه. وكان يعرف أننى لا أفارق منزلى فى المساء لانشغالى بكتاب كنت أعدّه عن نقد طه حسين، وهو الكتاب الذى فرغت منه بعد ذلك بعام ونيف، وصدر بعنوان «المرايا المتجاورة: قراءة فى نقد طه حسين».

ولم أفاجأ بأمل دنقل وهو يطرق الباب فى وقت متأخر بعض الشيء ، فقد كانت تلك عادته معى فى منزلى الذى كان بمثابة منزله، وكانت زوجى تعامله بوصفه واحداً من أهل المنزل، وابنتى وابنى ينظران إليه بوصفه العم العزيز الذى يغمرها بالمحبة والحنان. وظل أمل يثرثر فى الموضوعات والقضايا التى يجمعنا الاهتمام بها إلى أن غلب النوم زوجى فلحقت بالبنات والولد اللذين سبقاها إلى النوم. وخلا المكان لنا، ومضى أمل فى

أحاديثه التي كان بدأ فيها إلى أن اطمأن إلى أننا وحدنا تماما،  
ففاجأني بقوله: على فكرة، أنا كتبت قصيدة أهديتها إليك، هل  
تحب أن تسمعها؟ قلت له: ولكن من أين أتت هذه الرقة حتى  
تهديني قصيدة؟ وما سر هذا التهذيب الذي أصابك الليلة،  
وعهدى بك خشنا عنيفا لا ترضى عن شيء ولا تكف عن  
مشاكستى في كل مجلس؟ ضحك أمل ضحكة بدا معها كما لو  
كان قد أخذ على غرة، وقال: لا داعي للسخرية، القصيدة اسمها  
«الطيور». وهى عن الطيور بالفعل، وأنت ابن «عصفور» فهى لك،  
هل تريد أن تسمعها أم لا؟ قلت له ضاحكا: يسعدنى ويشرفنى  
أن أسمعها وأشكرك عليها مقدما، ولم يعلق بشئ. وأخرج من  
جيبه ثلاث ورقات مطويات، وأخذ يقرأ القصيدة التي تبدأ  
بالآيات التي تقول:

الطيور مُشَرَّدَةٌ فى السموات،

ليس لها أن تُحطَّ على الأرض،

ليس لها غير أن تتقاذفها فُلُواتُ الرياح!

ربما تنزلُ

كى تستريح دقائق

فوق النخيل - النجيل - التماثيل -

أعمدة الكهرباء -

حواف الشبايك والمشريات

والأسطح الخرسانية.  
(اهدأ، يلتقط القلبُ تنهيدةً،  
والقم العذب تفريدةً،  
والقُطُ الرزق)

ومضى أمل في القراءة، نبرات صوته القوي تملأ المكان،  
والصور التي تبنيها القصيدة تكاد تغدو ملموسة أمام عيني التي  
كانت تحقّق في حلقات دخان السجائر المتصاعدة التي أخذت  
أشكال الطيور، والطيور نفسها انقسمت إلى نوعين: نوع يعاني  
خفة الكائن الذي لا يعرف سوى التحليق الحرّ، والاندفاع مع  
فلوات الرياح دون نكوص، والمغامرة التي لا تتوقف، والتحدى  
الدائم لكل ما يجذبنا إلى الأرض، فلا يبقى له سوى امتداد  
السهام المضيئة في أفق لا ينتهى من رغبات الانعتاق. ونوع  
أقعدته مخالطة الناس، فانتخى وارتخى، وارتضى الفتات، فطوى  
الريش واستسلم للقيود، فلم يبق له غير انتظار النهاية التي تأتي  
بها سكينه الذبح.

وكانت دلالات القصيدة تتضح شيئاً فشيئاً كلما مضى  
أمل في القراءة، وكنت أرى مع كل مقطع يتتابع ما يسهم في  
إكمال المعنى الكلي للقصيدة في ذهني، وما يضع هذا المعنى في  
صيغة سؤال مضمّر، يطرحه على عقلى أمل دنقل كي أجيب عنه  
بيتي وبين نفسي: هل أكون من النوع الأول للطيور أم من النوع

الثانى؟! هل أُرْشَق وجودى فى التجارب الخلّاقة تتقاذفنى فلوات الرياح الواعدة، أم أبقى أسير الطعام المتاح، منتظرا سَكينة الذبح؟! وكنت أعرف أن أمل دنقل مغرم بالتناقضات الضدية فى شعره، وأنه لا يكف عن المقارنة بين الأوضاع المتضادة، والمواقف المتقابلة، والأزمنة المتعارضة، ومن ثم بين الكائنات الممزقة بين الوجود والعدم، أو بين الموت فى الحياة والحياة المنتزعة من الموت. وكانت قصيدة «الخيول» التى كتبها أمل قبل ذلك تقوم على التناقض الضدية نفسها، وتقارن ما بين ماضى الخيول الأصيلة التى كانت رمزا للفتوحات العربية وحاضرها الذى أصبح مهينا ذليلا، على النقيض تماما من ماضيتها العظيم.

ولكن «الطيور» ما كانت تقابل بين حاضر منكسر وماض قوى، وإنما تقارن بين استجابتين مختلفتين إلى حد التناقض المطلق فى الزمن الحاضر نفسه، استجابة التمرد على هوان الحاضر وقمعه، واستجابة الاستسلام المقترنة بالخنوع الذى لا تعرفه الطيور التى لا تحتوى الأرض جثمانها إلا فى السقوط الأخير، السقوط الذى تنتهى به حياة الجسارة فى الموت الذى يغدو حياة. والاستجابة الثانية استجابة الطيور التى لا تطير، والتى طوت ريشها واستسلمت للموت حتى من قبل أن يأتى نذيره، كأنها ما علمت أن الجناح حياة، والجناح نجاة، والجناح علامة الانطلاق الذى نطقت به نبرات صوت أمل وهو يقرأ

قصيدته لى، كما لو كان يلقي على أمثلة من أمثولات الشعر  
بكلمات المقطع الذى يقول:

الطيور معلقة فى السماوات  
ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي: للريح  
مرشوقة فى امتداد السهام المضية  
للشمس،  
(رُفِرْ)

فليس أمامك  
- والبشر المستبحون والمستباحون : صاحون -  
ليس أمامك غير الفرار

الفرار الذى يتجدد .. كل صباح!

هل كان هذا المقطع هو الذى أضاء معنى القصيدة فى  
ذهنى؟ هل كانت غواية التحليق هى الإجابة التى نواجه بها البشر  
المُسْتَبَحِينَ والمُسْتَبَاحِينَ على السواء؟ هل الفرار الذى يتجدد كل  
صباح هو قدر الذين حكموا على أنفسهم بمعانقة الشمس التى  
لا تعرفها جدران السجون؟ ولكن أهو فرار أم انعتاق وانطلاق؟  
وهل استخدام فعل الأمر «رُفِرْ» (فى الجملة الأمرية بين  
قوسين) بمثابة رد فعل أو نتيجة على الجملة الخبرية التى تسبقه  
مباشرة؟ وهل يختلف معنى «الفرار» فى هذا السياق عن معنى  
«الرُفْرِفة»؟ ولماذا لا يكون فعل الأمر «رُفِرْ» - بدوره - تنويعا

لغويا للدلالة التي ترشق «الطيور» في امتداد السهام المضيئة  
للشمس، بعيدا عن أنسجة العنكبوت الفضائي، وفي اندفاع  
الريح التي تتجدد بالرغبة؟ كل ما أنكره أن هذه الأسئلة وغيرها  
مما أخذ يتداعى على ذهني أثناء قراءة أمل دنقل هو ما دفعني  
إلى أن أطلب منه معاودة القراءة مرة ثانية، ربما لكي أعطى  
عقلي فرصة التمثل الكامل لدلالات القصيدة، وأتيح لذاكرتي  
إمكان حفظها في طياتها التي تعرف الشعر - ذلك الفرع  
المختلس في حياتنا.

وقرأ أمل القصيدة مرة أخرى، وحلقت معه أثناء القراءة،  
فوق النخيل، النجيل، التماثيل، أعمدة الكهرباء، حواف الشبابيك  
والمشربيات، والأسطح الخرسانية، لا نتوقف إلا ليلتقط القلب  
تنهيدة، والغم العذب تغريدة، ثم نعاود التحليق في امتداد السهام  
المضيئة، غير عابئين بالنهاية، مدركين أن اليد الأدمية واهبة  
القمح تعرف كيف تسن السلاح، وأن عمر الجناح قصير قصير،  
لكنه عمر يستمد قيمته من اختيار صاحبه، ومن قراره أن يكون  
للحياة حتى في الموت، أو الموت حتى في الحياة، فالجناح حياة،  
والجناح ردى، والجناح نجاة، والجناح سدى، وكل حسب إرادة  
صاحبه وقدرته على المواجهة.

وأذكر أننا جلسنا صامتين لدقائق بعد أن فرغ أمل من  
القراءة الثانية، ولم يبادرنى هو بالكلام ، كما لو كان حريصا على

أن استوعب وحدى الرسائل المضمرة التى أراد توصيلها ليس بالقصيدة وحدها، وإنما بنبرات صوته التى كانت تتلون بتحولات الصور المتقابلة للطيور. وظللنا على هذا الحال إلى أن بادرت أنا بالكلام، قائلاً: وماذا يضير لو أبعدت من الجامعة؟! ألم تقل: رفرف حين لا يكون أمامك سوى البشر المستبشرين والمستباحين؟! وهل أمامنا سوى فلول الرياح تحملنا إلى الحرية التى نرجوها؟ وهل تخاف حقاً أن أطوى ريشى، واستسلم لما حدث فلا أطير؟ ومضيت مندفعاً فى طرح أسئلة شبيهة، كما لو كنت أفرغ شحنة انفعالي فيها، وأتغلب على صدمة معرفتى بقرار إيعادى وزملائى من الجامعة. ولم يجب أمل عن أسئلتى التى تدافعت، إلا بجملته واحدة، وهى : لا أخاف عليك إلا من «الخسة الإنسانية» التى قد تظهر فى سلوك بعض من حولك، ومن قد تحسبهم زملاء قرييين أو أصدقاء حميمين، ولم أجد ما أردُّ به عليه سوى أن أسأله عن ما يقصده بهذه «الخسة الإنسانية» التى سرعان ما واجهتها فى الأيام اللاحقة، خصوصاً من بعض الذين حسبتهم أصدقاء فى ذلك الزمن البعيد الذى لم يبق منه سوى الرغبة فى معانقة فلول الرياح.



## من أمل دنقل إلى جونار إكيلوف

لم أبق في القاهرة طويلا، بعد صدور القرارات الساداتية بإبعادنا عن الجامعة، فتقبلتُ شاكرا دعوة جامعة استكهولم في السويد للعمل أستاذا زائرا بها، وكان وراء الدعوة الصديق الأستاذ الدكتور عطية عامر الذي كان يعمل في ذلك الوقت رئيساً لقسم الدراسات العربية في جامعة استكهولم، وتركت أمل دنقل الذي لم يتركني قط طوال الفترة التي قضيتها بعيدا عن جامعة القاهرة، وما أكثر ما كان يرافقنا في أمسياتنا يوسف إدريس الذي أسهم أمل في اقتراحي الحميم منه في ذلك الوقت البعيد.

وغادرت القاهرة إلى استكهولم، مودعا الصديقين العزيزين، وتاركا أسرتي إلى أن ينجلي الموقف. وسرعان ما أخذني العمل في الجامعة السويدية التي أعادتني إلى التقاليد الأكاديمية، وفتحت لي من الآفاق الجديدة ما شغلني هونا عن تفاصيل الحياة في القاهرة.

ولم يمض وقت طويل إلا وقد عرفت أن السرطان اللعين قد عاد لينهش جسد أمل. وكنت معه حين هاجمه السرطان للمرة الأولى، وحين أجرى له الدكتور إسماعيل السباعي عملية جراحية في مستشفى العجوزة بالقاهرة، استأصل له الورم، وأبلغه أنه إذا مضت سنوات خمس من غير أن يظهر الورم مرة أخرى فإن

نجاته النهائية من المرض مضمونة ومؤكدة. وكان ذلك في  
سبتمبر ١٩٧٩، بعد تسعة أشهر قحسب من زواجه الذى لم ينعم  
به طويلا، ولم تنعم به الزوجة التى كانت نعم الرفيق والملاذ فى  
محنة المريض. ولكن المرض اللعين لم ينتظر سنوات، إذ سرعان  
ما أخرج ورما آخر، فكانت الجراحة الثانية فى مارس ١٩٨٠.  
ومضى عامان تناسى فيهما أمل المرض عن عمد، كأنه يريد  
بمحوه من وعيه محوه من جسده، لكن المرض لم ينسه، ولم تقلح  
معه حيل التجاهل، فعاد إليه بشراسة أشد فى فبراير ١٩٨٢،  
فكان لابد من دخول معهد السرطان: المعهد القومى للأورام، وأن  
يغادر أمل نزيل الغرفة رقم (٨) التى لم يفارقها - أخيرا - إلا  
إلى القبر.

وصلتني أخبار معهد السرطان فى الغربة، فحادثت أمل  
تليفونيا وكلى لهفة عليه، لكنه ظل يسخر من لهفتى ويضحك من  
جزعى، شفقة بى فيما أعرف، وطمأننى قائلا: لا تقلق، أنا فى  
انتظارك عندما تعود، لكن لا تستقر هناك، وتنسى وطنك، وتذكر  
قصيدة «ابن نوح» الذى ظل يأبى النزوح. وكان يشير إلى  
قصيدته «مقابلة خاصة مع ابن نوح»، وظللت أعاود الاتصال به،  
طوال العام الدراسى الذى قضيته فى جامعة استكهولم، وأطمئن  
على مقاومته المرض اللعين. وعلى روحه المعنوية التى لم تضعف  
قط.

وكانت صداقتى لأمل بنقل معروفة لأصدقائى القليلين فى السويد، ومنهم كاتبة مغرمة بالدراسات العربية فاجأتنى يوماً بواحدة من سلسلة كتب «البينجوين» المعروفة عن الشعراء الأوروبيين المحدثين وقدّمت لى كتاباً منها فائلة: هذه مختارات لشاعر سويدي متميز، اسمه جونار إكيلوف Gunnar Ekelof، وكان يعاني من المرض نفسه، وهو متأثر مثل صديقك بالتراث العربى، ويستخدم كثيراً من الأقنعة التراثية فى شعره.

تلقيتُ المختارات التى ترجمها الكاتب السويدي ليف سيبرى Leif Sjöberg مع الشاعر الإنجليزى W. H. Auden وكتب مقدمتها جوران برنتز بالسون Goran Printz-Pålsson ونشرت للمرة الأولى عام ١٩٧١ فى سلسلة الشعراء الأوروبيين المحدثين التى تولّى الإشراف عليها أ. ألفاريز A. Alvarez. وقدمتنى المقدمة التى كتبها المترجمان إلى جونار إكيلوف الشاعر الذى ولد عام ١٩٠٧ فى مدينة استكهولم لأب وأم من الأثرياء، الأم كانت من صفار النبلاء والأب كان سمساراً ناجحاً فى سوق الأوراق المالية، سرعان ما فقد حياته بسبب مرض الزهري الذى انتهى به إلى الجنون.

وقد أفضت حياة الوحدة التى عاشها الطفل جونار إكيلوف، بعد فقد والده، إلى الأحلام التى وجد فيها ما يعوضه عن جهامة الواقع، وإلى القراءة التى استبدلت بعالم الكتابة عوالم

من المسرة. ومع القراءة المتصاعدة والتعليم الجامعي عرف إكيلوف التراث العربى واكتشف ديوان «ترجمان الأشواق» لابن عربى فى المكتبة الملكية فى مدينة استكهولم، وأصبح الديوان كتابه المفضل لسنوات طوال، وتعلم منه أول ما تعلم المعنى المقصود من وراء الرمزية والسريالية. ومن هذه البداية الشعرية انطلق إكيلوف إلى الدراسة فى مدرسة اللغات الشرقية فى مدينة لندن، حيث قضى فترة، عاد بعدها إلى السويد ليدرس - إلى جانب اللغة العربية - اللغة الفارسية فى جامعة أوبسالا. وهناك دهمه المرض بعد أن كان قد أخذ يحتل مكانة متميزة بوصفه واحدا من شعراء الطليعة المحدثّة فى الشعر السويدى،

وقد بدأت الأنظار تتجه إليه منذ مطالع الأربعينيات بعد أن نشر «أغنية العبارة» عام ١٩٤١. وتوالى أعماله الشعرية التى كان من أهمها ديوانه «عن الأمير إمجيون» الذى صدر عام ١٩٦٥، و«حكاية فاطمة» الذى صدر عام ١٩٦٦، و«دليل العالم السفلى» الذى صدر عام ١٩٦٧. وهو ديوانه الأخير الذى أصدره قبل وفاته بعام واحد، عام ١٩٦٨. وقد أصدر زملاؤه ومحبيه بعد موته مجموعات ومختارات من شعره مترجمة إلى الإنجليزية، وغيرها، ومنها المختارات التى تضمنت بعض قصائد ديوانين من أهم نواوينه على الإطلاق، وهما «ديوان الأمير إمجيون» وديوان «حكاية فاطمة».

أما «إمجيون» Emgion فهو قناع مشرقى، نصف مسيحي ونصف غنوصى عرفانى، لأمير فارسى قديم من أصل كردى أرمينى، اتخذهُ إكيلوف قناعاً له، بوصفه ذاتاً أخرى يرى الكون بعينها، ويتأمل الحضور الروحى فى الوجود بواسطتها. وتشبّهه إلى حد ما فاطمة فى منزى حكايتها الحزينة، فهى فتاة كريمة الأصل، محبة، أصبحت محظيةً ثم حبيبة لأمير حملت طفله فى أحشائها، ولكنه هجرها، وأهملها فى الحريم الذى سرعان ما طردت منه، فعاشت حياة يائسة، ولم تجد ما يسد رمقها حتى فى شيخوختها سوى بيع جسدها. لكنها لم تتخل عن روحها، ولا عن ما فى داخلها من رؤى ظلت تحمل لها العزاء.

وقد فَرِحْتُ عندما وجدت أن الشاعر الإنجليزى أولدن (١٩٠٧-١٩٧٣) تولى الصياغة الإنجليزية للترجمة، فقد كنت أعرف أنه اقتحم مشهد الشعر الإنجليزى فى الثلاثينيات، وأنه نشر قصيدته الأولى سنة ١٩٢٤، قبل عام من دخوله جامعة أكسفورد، حيث أسهم فى التأثير على غيره من الشعراء الذين ارتبط بهم، وارتبطوا به، فى الاتجاه بالشعر نحو اليسار ومعاداة الفاشية، طوال الثلاثينيات، مثل سيسل داى لويس C.Day-Lewis (١٩٠٤-١٩٧٢) ولويس ماكنيس Louis MacNeice (١٩٠٧-١٩٦٣) وستيفن سبندر Stephen Spender (١٩٠٩-١٩٩٥) الذى أشرف على طباعة

المجموعة الأولى من شعر أودن التي صدرت سنة ١٩٢٨. وظل أودن يواصل نشاطه الشعري الذي جعله على رأس شعراء جيله، ومرتبطا بنزعة تجديدية خاصة، وظل كذلك إلى أن حصل على جائزة بولتزر سنة ١٩٤٨، وهي الجائزة التي أصدر بعد حصوله عليها مجموعات المتأخرة من مثل «برع أخيل» (١٩٥٥) و«مدينة بلا جدران» (١٩٦٩) وغيرها من الأعمال المتميزة.

ويقول المترجمان - وأحدهما أودن - في مقدمة المختارات الإنجليزية: إن إكيلوف يشبه الشاعر اليوناني الإسكندراني كفافيس (١٨٦٣-١٩٣٣) فقصائده تنور في الماضي وتستلهم أحداثه ومشاهده، صحيح أن كلا من إكيلوف وكفافيس يختلف عن الآخر في الحساسية الشعرية، فكفافيس ساخر متباعد عن موضوعه، وإكيلوف عاطفي ومنغمس في موضوعاته، ولكن كليهما لا يختار الماضي بوصفه فرارا، بل بوصفه وسيلة لإضاءة الحاضر ونقده، ويضاف إلى ذلك أن إكيلوف الذي كان مشغولا ببيزنطة مثل كفافيس، لم يتصورها تصورا مثاليا بل تصورا واقعيا لعالم ينحدر، عالم رأى فيه صورة أخرى لحاضر عالمه الأوربي الذي كره انحداره ورفض ما فيه من تفسخ. ولذلك كتب في إحدى رسائله:

ولماذا أصبحت مهتما بالحياة اليونانية البيزنطية؟  
لأن الحياة البيزنطية، تقليديا ونتيجة عادة راسخة  
الجذور، تشبه الحياة السياسية في مدننا وبولنا.

وأنا مهتم بها إلى أبعد حد لأننى أكرهها، فأنا أكره  
ما هو يونانى، وأكره ما هو ييزنطى... وديوان  
الأمير أمجيون رمز للانحدار الذى نراه حولنا. أما  
ديوان حكاية فاطمة فهو رمز للتفسيخ والبرودة التى  
تتسرب إلى العلاقات بين الأفراد».

هذه الصفة التراثية لا تصل إكيلوف بكفافيس فحسب، بل  
وصلته - فى ذهنى - بأمل دنقل، فمن يقرأ شعر أمل دنقل يرى  
للماضى مكانة أساسية فى هذا الشعر، ويرى الأقنعة التراثية  
تلعب دورا كبيرا فى البناء. ولا أظن أن واحدا من قراء أمل  
يستطيع أن ينسى قصائده عن «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» أو  
«من مذكرات المتنبي» أو «الحداد يلقي بقطر الندى» أو «العهد  
الآتى» أو «من أوراق أبى نواس» أو «أقوال جديدة عن حرب  
البسوس» بما تنطوى عليه «الأقوال» من قصائد «لا تصالح»  
و«مراثى اليمامة». أضف إلى ذلك «بكاية لصقر قریش»  
و«الخيول» التى صاغها الصياغة الأخيرة قبل قصيدة «الجنوبى»  
التي كانت آخر قصيدة كتبها قبل موته بأيام.

بعبارة أخرى، كان الماضى عند أمل دنقل المرآة التى  
ينعكس عليها الحاضر ليجتلى الحاضر مجلده فيه، ويتعرف ما  
هو عليه بالقياس إلى أصله. ولم تكن هذه العودة تنطوى على  
تقديس مطلق للماضى، أو تصوير له فى صورة الفردوس المفقود،

فقد كان أمل دنقل - مثل جونار إكيلوف - لا ينظر إلى الماضي إلا بوصفه وسيلة لإضاءة الحاضر ونقده.

قد نجد عند أمل إلحاحا يوهنا أحيانا بتفضيل الماضي على الحاضر، خصوصا في بعض قصائد النهاية، من مثل قصيدة «الخيول» التي تلفت الانتباه بالتضاد الذي تتطوى عليه، حيث يتقابل الماضي والحاضر، ويتحول الماضي إلى عنصر موجب بالقياس إلى الحاضر، ولكن لو تمعنا في المشهد الكلي لشعر أمل دنقل، وبقنا في سياقاته الإجمالية، وجدنا أن الماضي صورة أخرى من الحاضر بكل مشكلاته في آخر الأمر، فالماضي مرآة للحاضر، ووسيلة رمزية للإشارة إلى ما يقع فيه من انحدار. كان ذلك المفزى الأساسى لقصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» و«البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» و«حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى» و«مذكرات المتنبى» و«من أوراق أبى نواس» على السواء، فالماضى فى هذه القصائد وغيرها: مجموعة من الأحداث الدالة والشخصيات النموذجية التى تتطوى على دلالة رمزية تؤكد الأبعاد السالبة للحاضر وتعكسها كما تعكس المرأة ما يقع على صفحتها.

وأحسب أن الحديث عن المرأة - فى هذا السياق - يقود إلى نقطة أساسية، يختلف بها شعر جونار إكيلوف عن شعر أمل دنقل كل الاختلاف فى الدلالة، ويتشابه معه رغم ذلك فى



استغلاله بعض الوسائل الفنية المتشابهة، فالشاعر السويدي يتكىء على التراث العربي القديم مثل أمل دنقل، ويصوغ منه أقنعة لافتة، لعل أهمها قناع «فاطمة» المنسوج بمهارة من التراث الصوفي بوجه خاص. يضاف إلى ذلك أن الشاعر السويدي كان يرى في الشعر الصوفي عامة، سواء المكتوب باللغة العربية أو الفارسية أو التركية، مصدرا ثريا وينبوعا متدفقا للإبداع الرمزي والسريالي. أضيف إلى ذلك أن شعر إكيلوف كان بعض نسيج الشعر الأوربي، خصوصا في تياراته الحداثية التي انطوت على السريالية وغيرها من الحركات الطليعية، كما انطوت على رغبة في معرفة الهوامش الثقافية والإفادة من ميراثها الإنساني. ولذلك استلهم الفن التشكيلي الطليعي في أوروبا الأقنعة الإفريقية، واقتربت السريالية بعناصر من التصوف الذي أفضى إلى التراث المشرقي.

وقد عرف إكيلوف رمز المرأة في التراث الصوفي العربي والفارسي. وهو رمز يلعب عند الصوفية بوجه عام أكثر من دور، فالمرأة رمز لانقسام الوعي على نفسه عندما يتحول الوعي إلى ذات ناظرة وذات منظور إليها، وهي رمز للتطلع الداخلي إلى النفس، ورمز للعالم التي يمكن أن تكتشفها الأنا في عزلتها، بعيدا عن شغب الحواس، وفي حال غوصها عميقا في أقاليم الروح وتحولاتها.

هذا المستوى هو الذى يباعد إكيلوف عن أمل دنقل، ويربطه به فى الوقت نفسه، ذلك لأن أمل دنقل - مثل إكيلوف - يهتم برمزية المرأة التى يذكرها فى شعره، ويجعل منها موازيا رمزيا لانقسام الأنا المحدث فى تضادها مع العالم حولها، وتضادها مع نفسها فى الوقت نفسه، وأحسب أن قراء أمل يذكرون الإصحاح الثانى من قصيدته «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» خصوصا حين نقرأ:

أغبراً فى المرأة

يصغنى وجهى المتخفى تحت قناع النفط.

ولكن رمزية المرأة فى شعر إكيلوف لا تنطوى على هذه الإشارة الواقعية الحادة فى شعر أمل دنقل، لأنها رمزية تنقلنا من عالم الواقع الخشن، حيث تناقضات المدينة التى تثقل قصيدة أمل دنقل، إلى عالم ما فوق الواقع حيث نغادر معطيات الحس المألوفة، ونذلف إلى أعماق الوعي الصوفى، حيث العوالم الذاتية، والغوص فى قرارة اللاوعي، والإبحار فى أقاليم الروح ما بين ملكوت الغياب وقناء الجسد.

هذه الأبعاد الصوفية التى تباعد بين شعر جوناى إكيلوف وشعر أمل دنقل هى التى تجعلنا نفهم المغزى الروحى الذى يرمي إليه هذا المقطع من شعر إكيلوف، خصوصا حين يقول فى قصيدة بعنوان «باده»:

أأستطيع  
أن أصف السمو؟!  
سأختار الأزرق  
ورقشتين من ذهب:  
نجمة على الرأس  
نجمة على القدم  
وتحت القدم صورة امرأة  
قرارها نجمة

وهي نفس... الأبعاد التي تصل المرأة التي تنطوى على  
معنى السمو (أو الذروة أو «الشهود») بالمرأة المقابلة التي  
تطالعنا في الأسطر الأولى من قصيدة «فاطمة» حيث نقرأ:  
في المرأة الساكنة رأيت مجلى

نفسى وروحى:  
تغضنات عدة  
منابت رقية ديك  
عينان حزيتان  
فضول نهم  
زهو حرون  
تواضع زائف  
صوت جاف

بطن يفتح فيها شق طولى  
ليخاط من جديد  
قدم مبتورة  
حنك يعب السمك والتبيذ  
واحد يتوق إني أن يموت  
وهى نفسها الابعاد التى تصل المرأتين السابقتين بالمرأة الذخيرة  
التي تتضوء بها قصيدة «العاشق» حيث نقرأ:  
أعرف. بعد كل شيء، أن المرأة هناك  
وأن ثمة كائنات مختلفا ينظر من المرأة  
يوما ما ستدير عينيك إليه  
وعندما تحول عينيك عنه، أتلاشى، أنا، بدورى.  
أنت مجلى حزنك، مجلى رغبتك  
مرأة ذاتك والصورة فى المرأة  
وغير بعيد عن هذا السياق قصيدة "Guzla" أو «وَتَرِيَّةُ»  
التي نقرأ فيها:

- صحيح ما قلته لى من أثنى سمراء  
ولكن هدب خمارى من الفضة:  
قلت لك: إني مرأتك، مرأتك.  
وها أنذا أقول الآن:  
هاتان العينان التركمانيتان

ضيقتان كالسكين  
ترتعشان في الغابة التي تتوثبان فيها  
قرب الهياكل المقدسة، تحت لسان البحر  
إلى أن يتسمر  
الإنسان على الجدار

- الميلاد بسيط:

أنت تغدو أنت

الموت بسيط:

أنت لا تغدو أنت

وقد ينمكس الأمر

كما في عالم المرايا

فتولد من الموت

وميتك الحياة

ولا ميزة لأحد الحالين على غيره

وأتصور أن الدلالات الفنية التي اكتسبتها رمزية المرأة في التراث الصوفي، هي التي قادت إكيكوف إلى هذه التنويعات الدلالية لرمزية المرأة، خصوصاً من حيث علاقتها بانقسام الأنا على نفسها، أو علاقتها بما يلزم حضورها من وضع معرفي إشراقي، أو وضع ازبواج تتقابل فيه الأشياء المتناظرة، أو تتساوى المواقف المتضادة. وبراء الدلالات الصوفية للمرأة أوضح

من أن أشير إليه على نحو عابر، لكن المهم اقتران هذه الدلالات بميراث صوفي مشرقى، وجد فيه إكيلوف مراحه، مشدودا على نحو خاص إلى شعر التصوف العربى، خصوصا شعر محبى الدين بن عربى، الذى فُتِنَ به إكيلوف، وافتتح ديوانه «عن الأمير أمجيون». باقتباس شعرى من «ترجمان الأشواق» يقول فيه ابن عربى:

شعرنا هذا بلا قافية      إنما قصدي منه حرفُ هـَا  
غرضى لفظه هـا من أجلها      لستُ أهوى البيع إلا هـا وهـَا

ولكن إذا كان فى عوالم التصوف، وفى الهجرة إلى داخل أقاليم الروح، ما يميز شعر جونار إكيلوف عن شعر أمل، فى مجالات الحساسية الشعرية، أو التجربة الروحية، فإن شعر أمل يتميز بواقعيته الخشنة التى لا تتعارض مع بعض التجارب الخاصة التى تجسدها قصيدة من مثل «الهجرة إلى الداخل» من ديوان «تعليق على ما حدث». وهى قصيدة تكشف عن الفارق بين شاعرين. ينتسب السويدي منهما إلى مجتمع ديموقراطى لم يعرف أشكال القمع التى انتسب إليها نظيره المصرى وعانها، تماما كما عانى مرارة أن يذهب أقرانه إلى المعتقلات، ويظل هو ينتظر الذى يأتى ولا يأتى. وأضيف إلى ذلك معاناة الهزيمة الماحقة فى العام السابع والستين. ولم يكن أمل يستعيد دوافعها إلا وتعاوده ذكريات القمع التى أدت إليها بأكثر من معنى، وظلت

تنسج داخل النفس شباك الرعب التى يمكن أن يسقط فيها العقل  
بلا حول ولا قوة. هنا، يفارق عالم أمل لنقل عالم جوناك إكيلوب،  
حيث لا حاجة إلى التوحد الصوفى، أو انتظار لحظات الإشراق،  
وإنما الحاجة إلى الفرار من القمع، الفرار الذى يتحول إلى هجرة  
إلى الداخل، هى نوع من التفاف العاجز على نفسه، وانغلاقه على  
ذاته التى تحفر ما يشبه القبر على النحو التالى:

أترك كل شئ فى مكانه:

الكتاب، والقبلة الموقوتة،

وقدح القهوة ساخنا،

وصيدلية المنزل،

وأسطوانة الغناء

والباب مغمور الفم

.. الباب .. وعين القطة الياقوتة

أترك كل شئ فى مكانه،

وأعبر الشوارع الضوضاء

مخلقا خلقى : زحام السوق

والنافورة الحمراء

والهياكل الصخرية المنحوتة

أخرج للمصحراء!

أصبح كلبا دامي المخالب

أنبش حتى أجدَ الجنة  
حتى أضم الموتَ الذى يدنسُ التراب!  
أدسُ فى الحفرة وجهى الشره المحموم  
تصبح بوقاً مصمتاً حول فمى المنكفى المزموم  
وصارخاً فى رحم الأرض ..  
أصبح: يا بساط البلد المهزوم  
لا تنسحب من تحت أقدامى  
فتسقط الأشياءُ

من رفها الساكن فى خزانة التاريخ،  
تسقط المسميات والأسماء!  
أصرخ ليس يصلُ الصوتُ  
أصرخ .. لا يجيب إلا عرقُ التربة والسكونُ والموت

وهـ الهجرة إلى الداخل» فى هذا النوع من الكتابة ليست  
إبحاراً فى الذاكرة، أو ارتحالا بين أقاليم الوعي وأقطار الروح،  
ولنما هى استجابة قهرية إلى القمع الخارجى، وفرار مؤقت  
يرأوخ أبانا الذى فى المباحث، ورغبة فى العودة إلى رحم آخر،  
بحثاً عن وسيلة مغايرة فى النجاة، لكن دون جدوى، فلا يتبقى  
سوى الخوف من أن يحمل الصدى النداء المكتوم للهوائيات، أن  
يفشى الرمل الصوت المكبوت، فيأتى الصمت الذى يشبه الخرس،  
ولا تنفع سوى العودة إلى المدينة التى لم تعد موجودة، والصرخة



التي تذهب سدى من ذلك القلب الذى انشطر والذى:

يرقد فوق زهرة اللوتس فى المنفى

يطالع المكتوب

منتظرا حتى يغور الكوب

فى يده،

يدبر فوق جسمه رداءه المقلوب

لكى يعود فى مواسم الحصاد

أغنية أو وردة

و«الانتظار» الذى تنتهى إليه قصيدة أمل بعيد كل البعد  
عن «الانتظار» الذى تنطوى عليه بعض قصائد إكيلوف. الانتظار  
الأول انتظار السجين لحظة الإفراج عنه، والمقموع لحظة الخلاص  
من القمع. والانتظار الثانى قرين لحظات الكشف الروحى، حيث  
تلمع البواده الحانية كالأعين التى تضىء فى عتمة الروح، وذلك  
على نحو ما نقرأ فى المقطع الأخير من قصيدة «يوسف وفاطمة»  
لإكيلوف:

فكرت طويلا

فيها

تلك التى ينطوى جمالها

على جمال بديع

آه، يا إمامى

لقد بعثت لى علامة من الجنة  
أسرع من لمح طائر  
ولكنها علامة  
سيكون عرفانى أعظم من العطية  
وعلامتى عظيمة  
أعظم من علامتك  
لأن كائنا أعظم منك قد مَسَى  
فشمريت كما لو كنت أمضى  
أمضى فى بطن قربه  
متظرا أن يمسك بى  
يقودنى  
من درب إلى درب ...

ولكن رغم هذا الاختلاف الجذرى بين الشاعرين، فقد جمع  
بينهما إيمان عميق بأهمية الكلمة الشعرية، وقدرتها على إصلاح  
العالم وإعادة بنائه فى آن. إن هذا الإيمان هو الذى دفع كلا  
الشاعرين إلى الكتابة، وهما على يقين من أن الكتابة انتصار  
على المرض اللعين، ومن ثم انتصار على الموت.

ومن هذا المنظور، أجد نفسى، كلما فكرت فى غياب أمل  
دنقل الذى حدثته عن جوناك إكيلوف، وقرأت له بعض ما ترجمت

من شعره، أسترجع أبيات الشاعر السويدي التي افقتح بها  
«ديوان فاطمة» وأرى فيها رثاء لصديقي أمل دنقل، أعنى الأبيات  
التي تقول:

في الحريف أو الربيع  
هل ثم فارق يهم؟  
في الشباب أو الكهولة  
هل ثم فارق يهم؟  
أنت تغيب على كل حال  
في صورة الكل  
أنت تفنى، أنت فان،  
الآن، أو في اللحظة السالفة  
أو منذ ألف من الأعوام الماضية  
ولكن غيابك  
يقي.



## ذكریات أمل دنقل

مات أمل دنقل فى الصباح الباكر من اليوم الحادى والعشرين من مايو، سنة ١٩٨٣ . مضت تسع عشرة سنة على وفاته، ولكنه باق بشعره الذى تتوهج معانيه، خصوصاً فى تلك الأيام التى تعربد فيها إسرائيل كما يحلو لها، فتستعيد ذاكرتى ما كتبه من «تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات» وأدرك معنى أن «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» وأكاد أصرخ فى انتظار السيف:

انظرى أمتك الأولى العظيمة  
أصبحت شرذمة من جثث القتلى  
وشحاذين يستجدون عطف السيف.

وأستعيد ما كتبه أمل عن فلسطين، والقدس، وعن صديقه مازن جودت أبى غزالة الذى رحل مع العاصفة، والذى كتب من أجله أمل «بكاثية ليلية» استهلها بقوله:

للوهلة الأولى  
قرأتُ فى عينيه يومَ الذى يموتُ فيه.  
رأيتُه فى صحراء «النقب» مقتولا..  
منكفئاً.. يفرز فيها شفثيه  
وهى لا تردُّ قبلةً لفيه!

نتوه فى القاهرة المعجوز، ننسى الزمنا  
نقلت من ضجيج سياراتها، وأغنيات المتسولين  
نُظَلُّنا محطة المترو مع المساء.. متعيين.  
وكان يبكى وطننا.. وكنت أبكى وطننا  
نبكى إلى أن تنضب الأشعار  
نسألها: أين خطوط النار؟  
وهل ترى الرصاصة الأولى هناك.. أم هنا؟

ولا أعرف هل هى مصادفات الزمان، أم علاقة جيلنا  
بشرط التاريخ، هى التى جعلتنى أعرف أمل دنقل فى سياق من  
الهزائم والانكسارات القومية. وكانت البداية هزيمة العام السابع  
والستين التى استجاب إليها بقصيدته «البكاء بين يدي زرقاء  
اليمامة» التى كانت بكاءنا جميعا على ما حدث، ثم جاءت مرثية  
جمال عبدالناصر (١٩١٨-١٩٧٠) بعنوان «لا وقت للبكاء» تعبيراً  
عن رغبة مقاومة الانحدار، والتطلع من جديد صوب الأمانى  
القومية التى بدت بعيدة، ودخلنا أيام السادات التى واصل فيها  
أمل دنقل أقصى درجات رفضه الاجتماعى والسياسى، خصوصاً  
فيما سُمى عام الضباب، ذلك العام الذى اقترب فيه أمل الشاعر  
من الحركة الطلابية الغاضبة، وصاغ بقصيدته «أغنية الكعكة  
الحجرية» ذروة تعبيرها الاحتجاجى الذى تمثل فى الاعتصام  
بميدان التحرير حول النصب الذى كان قائماً فيه، وهو الاعتصام

الذى فضّته أجهزة الأمن بالقوة خوفاً من تفاقم نتائجها، فسقط  
بعض الطلاب ضحية الاصطدام. وانطلق صوت أمل دنقل يسجل  
«الإصحاح الأول» من «سفر الخروج»:

أيها الواقفون على حافة المذبح

أشبهوا الأسلحة!

سقط الموت؛ وانفطر القلب كالسبحه

والدم انساب فوق الوشاح

النازل أضرحة،

والزنازن أضرحة

فارتفعوا الأسلحة

واتبعوني!

أنا ندم الغد والبارحة

رايتي: عظمتان.. وجمجمة

وشعاري: الصباح.

وقد نشر أمل دنقل قصيدته للمرة الأولى في مجلة  
«سنابل» التي كان يصدرها الشاعر محمد عفيفي مطر من  
محافظة كفر الشيخ، أيام المحافظ إبراهيم بغدادى الذى اتصل  
به يوسف السباعى، وطلب منه إغلاق المجلة بعد أن نشرت  
قصيدة «الكعكة الحجرية». لكن القصيدة ظلت تُقرأ فى المحافل  
الطلابية التى حضرها أمل دنقل الذى أصبح أكثر الأصوات

الشعرية المتمردة تجاوبا مع وجدان الطلاب الساخطين. والغريب أن حرب أكتوبر ١٩٧٣ لم تقلل من أهمية هذه القصيدة، وإنما شحذت الهمم لاستكمال الانتصار على العدو الإسرائيلي وتحرير الأرض العربية.

ولكن مضت الأشهر، ودخلنا فى مباحثات فصل القوات التى تحولت فى النهاية إلى استهلال لمباحثات السلام. وكانت اللحظة الحاسمة هى اليوم الذى ذهب فيه السادات إلى القدس ليعرض الصلح على إسرائيل، وندخل فعليا فى مباحثات السلام التى رفضها أمل دنقل، كما رفضها غاضبون كثيرون غيره، أملا فى موقف قومى صلب يتأسس به سلام عادل.

وكان ذلك هو السياق الذى بدأ بالاتفاقية الأولى لفصل القوات بين مصر وإسرائيل فى يناير ١٩٧٤، وتصاعد مع الاتفاقية الثانية فى سبتمبر ١٩٧٥، وازداد تصاعدا مع إلغاء السادات معاهدة الصداقة المصرية السوفيتية فى مارس ١٩٧٦، كما ازداد تفاقمًا بثورة الخبز فى يناير ١٩٧٧، وزيارة السادات للقدس فى نوفمبر من العام نفسه. لكن هذه الزيارة لم تمنع إسرائيل من اجتياح الجنوب اللبناى فى مارس ١٩٧٨، ولم تمنع السادات من المضى فى محاولات السلام، تلك التى مضت فى مسارها الذى انتهى بتوقيع السادات وبيجن اتفاقيات كامب ديفيد التى شهد عليها الرئيس الأمريكى كارتر بوصفه الوسيط.



وكان أمل بدأ يكتب «لا تصالح» من قبل توقيع الاتفاق النهائي، لا لأنه يرفض السلام وإنما لأنه يرفض الاستسلام، ويتطلع إلى سلام عادل يعيد جميع الحقوق لأصحابها، وإلا فلا لزوم له، ولا مفر من مواصلة الكفاح من أجل استعادة الأراضي السليبة كلها. وما أسرع ما تحولت «لا تصالح» إلى قصيدة قومية يريدها كل الراضين للتنازلات التي قدمها السادات ثمنا للصالح مع إسرائيل. وكانت حدة رفضه السياسى فى ذلك الوقت مقرونة بالسخرية التى كانت تدفعه إلى كتابة أسطر من قبيل:

أيها السادة: لم يبقَ انتظارُ

قد مننا جزية الصمت لملوكٍ وعبدٍ

وقطعنا شعرة الوالى «ابن هند»

ليس ما نخسره الآن...

سوى الرحلة من مقهى لمقهى

ومن عارٍ لعارٍ!

وقد عرفت أمل شخصيا مع نهاية الستينيات، شددتني إليه قصائده التى كان ينشرها فى مجلة «الكاتب» القاهرية، ومنها قصيدة «أشياء تحدث فى الليل» التى كانت تعرية للفساد المتقنع فى زمن عبد الناصر، وجاءت قصائد الهزيمة التى تركت فى

نفسى أعمق الأثر، ونكأت الجراح التى ظلت مفتوحة، فاقتربنا بعد أن تعارفنا بواسطة أصدقاء مشتركين، وأصبحنا صديقين نزداد قريبا يوما بعد يوم، ويكتشف كل منا فى صاحبه ما يزيده احتراماً له واقتناعاً بقيمته. وأسهمت «الجمعية الأدبية المصرية» التى كانت تضم صلاح عبدالصبور وفاروق خورشيد وعز الدين إسماعيل وعبد الرحمن قهفى وأحمد زكى فى ترسيخ جذور هذه الصداقة، فقد كنا نلتقى فى لقاءات الجمعية الأدبية، ونخرج سوياً بعد انتهاء الندوة أو الأمسية الشعرية التى غدونا طرفاً فيها، أمل بشعره وأنا بنقدى، وننطلق إلى وسط القاهرة، نتصعلك إلى اقتراب الصباح.

وقد جذبتنى صفات أمل الشخصية: الحس العالى بالرجولة، الكرامة التى لا تقبل التنازل مهما كان هينا، الاعتزاز بالنفس إلى أبعد حد، الترفع عن الصفائر، الوفاء النادر، الإخلاص الحقيقى، المحبة الخالصة، النهم المعرفى الذى لا يهدأ، روح الانطلاق التى لا تعرف السكون، رغبة المغامرة التى لا تخشى شيئا، الوعى السياسى القومى الذى لا يقبل المهادنة ويرفض الاستسلام، احتقار المال رغم الحاجة إليه، تقديس الشعر بوصفه الفرع المختلس الذى يمنح الحياة معنى، الجسارة المتناهية فى كتابته، والشجاعة القصوى فى التعبير عن الرأى أو السلوك مهما كانت العقبات.

وكنت أجد فى أمل ما افتقده فى تكوينى الأكاديمى  
العقلانى الذى كشف لى عن بعض انغلاقه، خصوصا حين كان لا  
يكف عن مشاكستى لإيثارى العزلة بين كتيبى، مؤكدا لى أن لا  
نجاح حقيقيا للناقد الذى أنطوى عليه إلا بخوض نار التجربة  
الحية للدنيا التى تدعونا إلى مواجهتها والمغامرة فيها، ولم يكن  
يتردد فى انتزاعى من عملى العلمى، قبل مشغلة المناصب والعمل  
العام، خصوصا إذا لاحظ إرهابى من القراءة أو الكتابة،  
فيمصبنى فى جولاته الليلية التى لا تنتهى، كاشفا لى عن خبايا  
القاهرة التى عرفتها معه، وعن المعادن المختلفة للبشر الذين  
خبرت منهم الكثير بفضل.

أما هو فكان يجد فى شخصيتى - فيما يبدو - بعض ما  
افتقد هو إليه، فتعمقت صداقتنا التى لم تعرف الخصام يوما، ولا  
المشاجرة، الأمر الذى كان يثير عجب من حولنا، يدفع بعض  
أصدقائنا المشتركين إلى حسدى على أننى الوحيد الذى لم  
يتعارك مع أمل، أو يصطدم به، أو يختلف معه اختلاف مقاطعة.  
وما أكثر ما كان أمل يتعارك ويصطدم ويختلف ويقاطع، وما  
أكثر الذين خاصمهم وخاصموه، والذين ناصبوه العداء بسبب  
حدته الجارحة فى التعامل معهم. وكان ذلك بسبب طبيعه النارى  
وحدة شخصيته التى لم تكن تقبل أنصاف الحلول، أو تتسامح  
مع المناطق الرمادية، فمع أمل إما أن تكون منتسبا إلى اللون

الأبيض الناصع فكراً وإنسانياً وإبداعياً وسياسياً أو إلى اللون الأسود القاتم، ولا وسائط أو مناطق وسطى، ولا تسامح مع البين بين أو المواقف المتريدة، فالجنوبى الذى انطوى عليه أمل كان أشبه فى صلابته حديثه بجرانيت المعابد الفرعونية التى تجول بينها، صبيها، فى أقصى الجنوب.

لقد اختار الكتابة، وأترك أن كتابة الشعر هى الفرع المختلس فى الواقع المختل، وأمن أن الفرع المختلس لا يكتمل إلا بالصدق الجارح، حتى لو صادرت العسس ما كتبه، أو غضب الغاضبون، فالخيانة للنفس هى التخلّى عن حدى الصدق من أجل المجاملة، أو من أجل مكسب سريع. وكان عليه - كى يحافظ على صلابته الداخلية - أن يستغنى عن الكثير من الضروريات، فلم يمتلك سكناً، أو يعرف منزلاً دائماً، ولم يؤث بيتاً، ولم يستعبد نفسه بوظيفة تفرض عليه تنازلاً أو مهادة، ولم يسع وراء المال الذى لم يكن يتحصل منه إلا على ما يقيم الأود، ولم يكن يخجل من الاقتراض من أصدقائه القريبين مع علمه وعلمهم أن القرض لن يرد، ولم يستطع أن يقدم هدية متواضعة لخطيبته إلا بعد أن باع قطعة أرض ورثها عن أبيه فى بلدته، وظل على حذر دائم من الأغنياء، معتزاً بفقره والفقراء، شعاره:

هذه الأرض حسناء، زيتها الفقراء، لهم تطيبُ

يعطونها الحب، تعطيهـم النسل والكبرياء

فكان أحد الفقراء الذين يعيشون مقتربين، أو يتكدسون  
- فى صرخة الجوع - فوق القراش الخشن.

ولذلك تعاطف مع شخصية أبى نواس الشاعر العباسى  
فى قصيدته الشهيرة «من أوراق أبى نواس». ورأى فيه بعض  
الوجه القديم لتمرده، وبعض المعاناة القديمة للوضع الهامشى  
المعاصر، وبعض التمرد فى كتابة الشعر - الفرح المختلس الذى  
كانت تصادره العسس. وكما جعل من أبى نواس رمزا للكتابة  
التمردة، فى زمن من يملك العملة فيه يمسك بالوجهين، والفقراء  
بين بين، صاغ من معطيات الشعر النواسى بعض مبادئه  
الفكرية، ومنها ذلك المبدأ الذى يقول:

لا تسألنى إن كان القرآن

مخلوقا أو أزلى

بل سألنى إن كان السلطان

لصا أو نصف نبي.

وفى الوقت نفسه، نظر إلى مجون النواسى بوصفه نوعا  
من التمرد على الذهب المتلاكلى فى كل عين، الذهب الذى اقترن  
بسيوف الأمراء، ولا يزال، واغتال، ولا يزال، كلمات أمثال  
الحسين، وجلال أمثال الحسين، فلم تستطع أن تنقذ الحق قصائد

الشعراء، أو تنتزعه من ذهب الأمراء. وكان ذلك في عالم أحوال فيه الذهب والسيوف الفرات إلى لسان من الدم لا يجد الشفتين، فكانت النتيجة كفر أبي نواس بما حوله، وانصرافه إلى الخمر التي استبدلت بأحزان الواقع الدائمة بهجتها المؤقتة.

ولكن أمل دنقل لم يؤمن بتقية أبي نواس، حتى وإن شاركه بعض الخصال، فقد كان قادرا على أن يقول ما لا يقال، وما لا يجرو غيرَه أن يقوله. وكنت أسأل نفسي، أحيانا، من أين تأتيه كل هذه الجسارة؟ وكانت الإجابة سهلة: من توهج الروح الأبية، وشجاعة القلب الذي لا يعرف الخوف، واستغنائَه عن الحرص الذي أنزل أعناق الرجال، ومن حب مصر الذي ظل يتدفق بين الشرايين والأقنعة، الحب الذي دفعه إلى رفض الزواج، أيام الهجرة الكبيرة للمثقفين المصريين الذين تركوا مصر في زمن السادات، إيثارا للسلامة، أو طلبا للأمان، أو بحثا عن المال. وظل هو في مصر التي لم يفارقها إلا مرة واحدة في حياته، لحضور مؤتمر شعري في بيروت سنة ١٩٨١، إن لم تخن الذاكرة، وظل متمسكا بالبقاء، معلنا أن البقاء في ذاته مقاومة لفساد العصر الساداتي. وأنه لا معنى لأي فعل من أفعال الرفض خارج الوطن، فمن يريد تغيير الوطن عليه البدء من داخل شبكة العلاقات المعقدة لواقعه.

ولذلك جاءت قصيدته «مقابلة خاصة مع ابن نوح» تجسيدا لموقفه المصراً على البقاء في الوطن، ومحاولة تغييره من داخله، بون التخلي عنه بالنزوح منه. وانبتت القصيدة على قطبين متضادين، كعادته في الكثير من شعره، قطب النزوح الذي اختار ممثلوه النجاة من الطوفان بسفينة نوح، وقطب البقاء الذي اختار أصحابه محاربة الطوفان، وعدم التخلي عن الوطن حتى لو فقدوا حياتهم.

هكذا، غادر «الحكماء» العقلاء، والمغنون والمرابون، وسائس خيل الأمير، وقاضى القضاة، وراقصة المعبد، وجبابة الضرائب، ومستوربو شحنات الأسلحة، باختصار كل النماذج التي اقترنت باستغلال الناس، وبالسطة وما لازمها. وذلك مقابل المتمردين الذين اختاروا اللجوء إلى جبل لا يموت، اسمه الشعب، وعلى رأسهم قناع ابن نوح الذي نسمع من خلفه صوت الشاعر على النحو التالي:

جاء طوفان نوح

ها هم الجبناء يفرّون نحو السفينة

بينما كنتُ

وكان شباب المدينة

يلجمون جراد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

وَيَسْتَقُونَ الزَّمْنَ  
يَبْتَغُونَ سُدُودَ الْحِجَارَةِ  
عَلَّهْمْ يَنْقُذُونَ مَهَادِ الصَّبَا وَالْحَضَارَةِ  
عَلَّهْمْ يَنْقُذُونَ الْوَطْنَ

ويموت ابن نوح فى النهاية، لكن موته يتحول إلى حياة بعد أن  
قال «لا» للسفينة وأحب الوطن.

وكان ما فعله أمل دنقل بصورة ابن نوح الوجه الموازى لما  
فعله بصورة الشيطان فى «كلمات سبارتكوس». أقصد إلى القلب  
المتعمد الذى ينفى عن الشخصية التاريخية الكثير من صفاتها،  
ليستبقى صفة واحدة لا تفارق التمرد، ناقلا إياها من حال إلى  
حال، مع إشباع هذه الصفة بما يخدم الهدف من القصيدة، وهو  
تأكيد حضور الرفض وتجسيده، بوصفه السبيل الأكثر فاعلية  
لعالم تفسخت أركانه إلى أبعد حد، عالم لم يكف عن إيلام أمل،  
وتحطيم كل الرموز الجميلة التى أحبها فى وطنه، فلم يملك سوى  
تأكيد رغبة الثورة التى تكنس كالريح كل العفن. ولما غابت الثورة،  
انفجرت الصرخة الموجعة التى تختم ديوان «العهد الآتى»:

آه .. من يوقف فى رأسى الطواحين؟

ومن ينزع من قلبى السكاكين؟

ومن يقتل أطفالى المساكين

لئلا يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء



خدّامينَ

مأبوزينَ

قوادينَ

\* \* \*

وما بين جحيم الرفض والمقاومة المستمرة بالشعر، مضت حياة أمل دنقل، أصحابه الحميمون قليلون، وأعداؤه كثيرون إلى درجة لافتة، لكنه لم يكن يهتم بالقلة والكثرة، فالأولوية عنده ظلت للشعر، الفرع المختلس الذي لا يخشى أن يصادره العسس، والدوران الدائم في فلكه، والبحث المضنى عن منابع جديدة له، وآفاق واعدة من الكتابة فيه. وكان ذلك يزيد ما بيننا عمقا، فالشعر ظلّ، ولا يزال، الفن الأقرب إلى تكويني، والجوهر الخالص من الإبداع العربي الممتد من صعاليك العصر الجاهلي إلى صعاليك العصر الحديث الذين انتسب إليهم أمل دنقل، بل أصبح علامة عليهم.

وكنت أقرأ لأمل دنقل، أو أنقل إليه أحدث ما أقرأ أو أتابع في النقد الأدبي، وكان يقرأ لي الشعر الذي يحبه، والذي يرجو مني التأنى عنده، وكثيرا ما كان يحدث ذلك في بيتي، أو في غرفة من الغرف المستأجرة التي تنتقل بينها. وكانت له عادة غريبة في القراءة، أحيانا، خصوصا حين كان يخلو لنفسه في غرفته، فينام على السرير بطريقة أفقية، وجهه يتطلع إلى الأرض، وجذعه

محنى إلى أسفل السرير، بينما الكتاب موضوع على الأرض، وأذكر أنه قرأ لى قصيدة أدونيس «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» بهذه الطريقة، فلما أبدت اعتراضى على وضع ديوان شعر على الأرض من شاعر، اعتدل جالسا، وأمسك الديوان بيديه ومضى يقرأ من جديد، وانتقل من القصيدة إلى غيرها. وكانت طريقته فى التفتيم تضيف على القصيدة بعدا تفسيريا، يبين عن رأيه فيها. وكـم قرأ لى شعراء آخرين. لكن أدونيس على وجه الخصوص هو ما ظلت أشاكسه به، فقد كان يرفض آراءه السياسية من منظوره القومى، بينما كان شديد الإعجاب بشعره وتقنياته النظمية.

وكان أمل يتمتع بذاكرة عجيبة، استوعبت من الشعر ما ظل يدهشنى، وما كان ينشده بصوته المتميز وطريقته المخصوصة فى الأداء، خصوصا إذا بدأ مجلسنا، وكنا منفردين، أو مع عدد قليل من الأصدقاء الحميمين. والطريف أن ما كان ينشده كان يشبهه بمعنى من المعانى، فقد كان لا يختار إلا ما جانس تجربته هو، وما كان أقرب إلى طبعه الشعرى، ويسبب لحظات الإنشاد هذه، أو لحظات استعادة الذاكرة، استمعت منه إلى قصائد لمحمد حسن إسماعيل، وعبد الرحمن الشرقاوى، وخليل حاوى، وأحمد حجازى، ومحمود درويش،

وكثير غيرهم. أما أراؤه في الشعراء الذين كانوا يملؤون الدنيا عجباً في السبعينيات، فكانت تضحكني لقسوتها الساخرة، وما كنت قادراً على أن أكرر هذه الآراء، فلم أكن مثله، قط، في صراحته الجارحة أو حَيِّته الباترة.

لكن أمتع جلساتنا كانت عندما يخبرني بفراغه من كتابة قصيدة جديدة. وأحسبني كنت، ولا أزال، سعيد الحظ لأنني استمعت منه إلى قصائد كثيرة للمرة الأولى، أذكر منها: أبانا الذي في المباحث، سفر التكوين، سفر ألف دال، من أوراق أبي نواس، رسوم في بهو عربي، حتى في أيام مرضه وأصل عرض شعره على طالب رأيي، ولم تنقطع عادته في ذلك، فاستمعت منه إلى الخيول، وجعلني أقرأ «الجنوبي» التي كانت آخر قصائده، وقبل على الفور ملاحظتي الاستهلاكية عن ترقيمها.

ولم أكن أجامله في شيء كتبه، كما لم يكن يجاملني في شيء كتبته. وكنا نختلف كثيراً، لكن اختلفنا نم يمس، قط، عمق ما بيننا من صداقة. وما أكثر ما طالت جلسات النقاش المحتدمة بيننا، بل كان النقاش ينسينا أحياناً من حولنا، أذكر أنني اشتركت في مناقشة ديوانه «العهد الآتي» في جمعية الأدباء بشارع القصر العيني بالقاهرة، وكانت معنا الشاعرة ملك عبد العزيز عليها رحمة الله، وكنت قاسياً على أمل في حدية موقفه

من الآخر، الواقع وراء البحر، فى قصيدة إسكندرية، ولم توافقتنى ملك عبدالعزيز على ما ذهبت إليه، وتعاطفت مع موقف أمل. ولكننا لم نكف عن النقاش بعد أن انتهت الندوة، ونسى أمل أنه على موعد مع حبيبته التى أصبحت زوجه، عبلة الروينى. وكان قد دعاها لحضور الندوة ثم الخروج للعشاء، فطارت الدعوة على الحبيبة التى نسيها أمل فى حماسه للنقاش. ومضينا سائرين نكمل الجدل، وظللنا نتناقش إلى أن وصلنا ميدان الدقى، حيث جلسنا على مقهى نكمل النقاش إلى الفجر.

ولم يكن أمل يزعجه اختلافنا، بل كان يرحب به، ويستفزنى فى بعض الأحيان إلى المخالفة. وكان يعترف بالحق فى النهاية إذا تبين له الخطأ فى موقفه، أو الشطط. وأذكر مرة أنه دعانى إلى مناقشة ديوانه الرابع «مقتل القمر» مع صلاح عبد الصبور عليه رحمة الله فى البرنامج الثانى بالإذاعة المصرية، وأبلغته قبل الندوة بيومين أن الديوان لم يعجبنى، وأنى لا أوافقه على نشره، فكله قصائد قديمة تنسب إلى مرحلة تجاوزها تماما منذ أن كتب «كلمات سبارتكوس الأخيرة». وما كان له أن ينشرها غفلا من الإشارة إلى تاريخها. وأنصت إلى كلامى، ولم يعلق إلا بقوله: قل ما أنت مقتنع به. وجاء موعد الندوة، فذهبت وصلاح عبدالصبور، ولم يحضر أمل، وقلت تفصيلا ما سبق أن أخبرته به إجمالا، بينما حاول العزيز صلاح عبدالصبور تخفيف

الموقف، ومن ثم الحديث بلغة أكثر تسامحا ورقة.

واستمع أمل إلى الحلقة مذامة، ولم يغضب، بل على العكس، صارحنى بأثنى على جق، وأن هذا الديوان بالذات كان ينبغي أن تسبقه مقدمة واضحة تؤكد أنه ينتسب إلى مرحلة البدايات. وظلت هذه الروح الجميلة سائدة بيننا، ولم تنقطع، قط رغم خلافاتنا السياسية أحيانا. وكان بعضها، وأكثرها حدة، يدور حول جمال عبد الناصر الذى كان أمل ينقل ينطوى على مشاعر نفور خالصة إزاءه، ذلك على الرغم من أنه بدأ حياته الشعرية بتمجيده، وأهدى إليه قصيدة «أوجيني» التى لم ينشرها، قط، إن لم تخنى الذاكرة. ولكنه انقلب عليه، خصوصا منذ أن تكشف القناع التسلطي لديكتاتورية نظام عبد الناصر، ومنذ أن أخذ أصدقاء أمل يفارقونه إلى السجون التى أخذت تضم اليسار حتى من قبل العام التاسع والخمسين، كما ضمت، وظلت تضم، الإخوان المسلمين، سواء بعد محاولة اغتيال عبد الناصر فى المنشية فى آخر النصف الأول من الخمسينيات، وبعد محاولة انقلاب سيد قطب فى منتصف الستينيات.

ومن قصائد أمل فى هؤلاء الأصدقاء السجناء، قصيدته «ديسمبر» التى كتبها عن الرفاق الذين مضوا، وقال فيها:

أخذوا أصدقائى للسجن

لكنهم فى ليالى الحنين

يُقبلون لشرب كأسين ..  
فى البار ذى الردهة الخالية  
فإذا دَقَّت الساعة الثانيه  
صَفَّق الحدم المتعبون  
فاخفى أصدقائى وهم يضحكون  
- نلتقى ثانية  
- نلتقى الليلة التالية.

ولم يُعتقل أمل فى هذه السنوات قط، ولم يذق ما ذاقه  
أقرانه الذين اُكثوا بالسجون الناصرية، وفقد بعضهم حياته فيها  
بسبب التعذيب. ولعل سر نجاه أمل من الاعتقال أنه لم يكن  
منتسبا إلى أى تنظيم سرى من التنظيمات التى كانت قائمة،  
والتي كثر عددها وتباينت اتجاهاتها داخل فصائل اليسار. ولم  
أكن أستغرب ذلك، فأنا نفسى لم أنتسب إلى أى تنظيم تحت  
الأرض، ولا أزال نافرا من فكرة الاندماج فى أى تنظيم سياسى  
مهما كان. ولعل شيئا من ذلك كان يدور فى داخل أمل، فبعد  
بينه والاندماج فى أى تنظيم، وجعله متمسكا بحريته الفكرية،  
ومن ثم قدرته على وضع أفكار أى تنظيم أو تعاليمه موضع  
المسألة، مُجسداً بسلوكه المبدأ الذى بلوره الناقد الماركسى  
المحرر إرنست فيشر، عندما صاغ كتابه الشهير «الفن ضد  
الإيديولوجيا» لمقاومة كل أشكال التحزب، أو الانتماء الجامد

## للعقيدة الماركسية.

وأحسب أن اعتقالات عبد الناصر للمثقفين كانت سببا من أسباب نفور أمل اللاحق من شخصيته، الأمر الذى جعله لا يتوقف عند مييزات عبد الناصر عند موته المفاجئ فى سبتمبر ١٩٧٠، ولا يهتم حتى بمعنى موته أثناء محاولته المضنية إنقاذ الفلسطينيين فى صدامهم مع الحكم الأردنى، فجاءت قصيدة «لا وقت للبكاء» حاسمة، دالة بتجاهل حضور الزعيم القائد، والتركيز بدل العلم المُنكَّس على سرادق العزاء على العلم المُنكَّس فى الشاطئ الآخر من قناة السويس، والأبناء يستشهدون كى يقيموه على تبة، وغير بعيد عنه العلم المنسوج من خيام اللاجئين للعراء، ملقى فى الثرى، ينهش فيه الدود واليهود. ويأتى هذا المقطع الجارح:

الشمس (هذه التى تأتى من الشرق على استحياء)

كيف تُرى تمرُّ فوق الضفة الأخرى

ولا تحبى مُطفاة؟

والنسمة التى تمرُّ فى هبوبها على مخيم الأعداء

كيف تُرى نشمُّها .. فلا تسد الأنف؟

أو تحترق الرئة؟

وهذه الخرائط التى صارت بها سيناء

عبرية الأسماء

كيف نراها دون أن بصيبتا العمى؟  
والعار .. من أمتنا المجرّاة؟

هكذا، تخلّص أمل من رثاء جمال عبد الناصر، واستعداد  
التاريخ، واستخلص مغزاه الذى يفرض الفجر بعد الظلمة،  
خصوصا حين تأتي إرادة المقاومة بصبيحة الغد المنتصر المأمول،  
فيأتي صيف كثيف الوهج، ترتج فيه المدن التى لا ترتج، فتسقط  
نجمة داوود إلى التراب فوق حائط المبكى، وتسقط راية العقاب،  
سقر قريش، فى الأوج الصاعد نحو الشمس.

والطريف أن الكثيرين لم يلتفتوا إلى معنى أن تكون مرثية  
عبدالناصر متجاهلة الحديث عن عبد الناصر، ولكنى كنت أعرف  
موقف أمل من عبد الناصر، وهو الموقف الذى أظهره فى سفور  
جارج لم أحتمله فى قصيدة «خطاب تاريخى على قبر صلاح  
الدين». والمقصود عبد الناصر الذى استعارت له القصيدة اسم  
صلاح الدين على سبيل التورية أو التقية. ولذلك كانت الإشارة  
إلى عدم تاريخية الخطاب مقصودة، كأنها قرينة لفظية،  
يستخدمها الشاعر لتنبية القارئ، ومن ثم لفت انتباهه إلى الاسم  
المضمّر أو المعنى المقصود، وراء الاسم المعلن والمعنى الظاهر.  
ويمضى الخطاب غير التاريخى على قبر صلاح الدين (عبد  
الناصر) على النحو التالى :

ها أنت تسترخى أخيرا ..



فوداما

يا صلاح الدين

يا أيُّها الطبلُ البدائيُّ الذي ترَاقصُ الموتى

على إيقاعه المجنون.

يا قارب الفلّين

للعرب الغرقى الذين شَتَّتَهم سفن القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة

صارت لهم «حطّين»

تيمة الطفل وإكسير الغدِ المعنّين

(جبل التوياد حياك الحيا)

(وسقى الله ثرائنا الأجنبي)

وكنت أرى فى هذه القصيدة قسوة جارحة، وعدم  
إنصاف كامل، واختلفنا، وتجادلنا، وظل على رأيه فى عبد  
الناصر، وظللت على رأيي الذى لم أتنازل عنه. صحيح كنت أتفق  
معه فى مسألة الديكتاتورية وقمع الرأى المخالف، ولكنى كنت  
- ولا أزال - على النقيض منه فى تقدير الدور التاريخى لعبد  
الناصر، الدور الذى اقترن بالقضاء على الاستعمار فى الوطن  
العربى والعالم الثالث، واستهلال مشروع قومى لم يُصَبَّ بالعطب

إلا لقيامه على أكتاف الذين لم يؤمنوا به، والذين لم يؤمنوا بقيمتى الحرية والعدل حقاً.

ورغم ذلك ظل الود قائماً، والمحبة ثابتة. ولعل اختلافاتنا كانت تثرى صداقتنا، وتقيمها على أسس متينة، وظللت أناقشه في شعره بخاصة، وحول الشعر بعامة حتى في السنوات التي انحبس فيها الإبداع بعد «العهد الآتى». ولكن لوامعه عاودت الظهور فى المحاولة التى لم تكتمل «أقوال جديدة عن حرب البسوس». وكان ذلك بسبب المرض الذى بدأ هجماته الأولى فى سبتمبر ١٩٧٩، وهجمته الثانية فى مارس ١٩٨٠، وهجمته الثالثة والقاضية فى فبراير ١٩٨٨، فدخل أمل إلى معهد السرطان، وبدأ يكتب شعراً عن العالم المحيط به، عالم الموت الذى تخلل كل شىء، حتى الزهور التى كنا نحملها إليه فى غرفته:

كل باقة

بين إضاءة وإلحاح

تنفس مثلى - بالكاد - ثانية.. ثانية

وعلى صدرها حملت - راضية

اسم قاتلها فى بطاقه!

\*\*\*

وغير بعيد عن باقات الزهور التى حملت رائحة الموت، وغدت علامة عليه، كان اللون الأبيض، ذلك اللون الذى جعله أمل موضوعاً لقصيدته «ضد من؟». تلك القصيدة التى استهل بها

شعره فى الغرفة رقم(٨) فى الدور السابع فى المعهد القومى  
للأورام، آخر غرف المستشفيات التى عاش فيها . وابتدأها بقوله:  
فى غرف العمليات

كان نقاب الأطباء أبيض،

لون المعاطف أبيض،

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،

الملاءات،

لون الأسرة، أريطة الشاش والقطن،

قرص المنوم، أنبوبة المصل،

كوب اللبن.

كل هذا يشيع بقلبى الوهن.

كل هذا البياض يذكرنى بالكفن.

ولا أستطيع معاودة هذه القصيدة إلى اليوم إلا ومنتابنى  
حال من الحزن يعيدنى إلى أيام مرض أمل. لكن عقل الناقد الذى  
يتذرع بالحياد، أو يحتمى به، سرعان ما يأخذنى من تداعيات  
الأسى، ويدفعنى إلى ملاحظة اللون، بل ملاحظة العين التى  
التفتت إلى اللون، ولم تكف عن التحديق حتى فى المستشفى،  
فكان كل شئ يتحدث عنه يقع فى مجالها البصرى: منظر سلال  
الزهور التى كان يلحمها بين إغفاءة وإفاقة، وعلى كل باقة اسم  
مرسلها فى بطاقة، السرير الذى كان ينام عليه فى قصيدة

السريـر، الموت الذى تخيله يجلس كالطفل فى الميادين، يطلق نبلته بالحصى فيصيب بها من يصيب من السابـلة. هذه العين المحدقة هى التى التقطت اللون الأبيض وثبتته فى الدلالة التى تشيع فى القلب الوهن، أو تبعث فى النفس تداعيات الكفن. أقصد إلى تلك التداعيات القديمة التى ظهرت للمرة الأولى فى شعر أمل، خلال مرثيته التى كتبها بعد وفاة محمود حسن إسماعيل سنة ١٩٨٠، يعد أن كان السرطان قد عرف طريقه إلى جسده، فإذا به يقول فى المرثية:

هذا هو العالم المتبقى لنا: إنه الصمتُ  
والذكرىاتُ، السوادُ هو الأهلُ والبيتُ:  
إن البياض الوحيد الذى نرتجيه  
البياض الوحيد الذى نتوحد فيه:  
بياضُ الكفن

لكن هذا البياض يذكرنى بأمل، الآن، فى سريره، وهو جالس يتحدث، أو يقرأ، أو يشاغب، محاطاً بالذين أحبّوه. ترعاه عبلة التى أحالت جدران الغرفة إلى معرض لما كُتِبَ عن أمل، وبخاصة ما كتبه يوسف إدريس فى جريدة الأهرام، وللقصائد التى نشرها فى مرضه، ولتحيات الأحبة على البعد. ولم ينقطع الأصدقاء عن هذه الغرفة، كما لم تنقطع ابتسامته المشاكسة، فقد كان لا يكف عن السخرية والمقاومة، يندفع فى حماسة عندما

يسمح الأطباء أن نصحبه فى إجازة لساعات معدودة خارج  
المستشفى. كان يصر على أن نذهب إلى قلب المدينة - القاهرة  
العجوز التى عشقها فامتلكها بحدقتى عينيه وطبقتى أذنيه فى  
قصائده. كان لا يستطيع أن يقاوم جاذبية الإحساس السمعى  
والبصرى وهو يصافح صور هذه المدينة التى تفتش قصائده  
وتتجسد بها، بعد أن عرفها وتعرف كل خباياها وأسرارها:

عرفت هذه المدينة

سكرت فى حاناتها

جرحت فى مشاحناتها

صاحبت موسيقارها العجوز فى تواشيح الفناء

كثافة الإحساس السمعى البصرى خاصية أساسية فى  
شعره. البنية الموسيقية بارزة الإيقاع، مقفلة المقاطع، تترجع فى  
أنساق دائرية للبداية التى تحدد النهاية، والنهاية حاسمة، تسمى  
إلى ترك أثر لا يمكن نسيانه. القافية طاغية الحضور. التوازى  
بين الأسطر لا يقل عن التقفية الداخلية. والعلاقات الصوتية بين  
الكلمات لاتقل أهمية عن التسجيع والجناس. العلاقات الدلالية  
لاتنفجر فى صور فوق واقعية، فالأنساق الصوتية العقلانية تحكم  
كل شئ، وتضغط على التفجر المتدافع للدلالة فى انضباط  
الإيقاع، فى موازاة العناصر البلاغية التى انطوت على كثافة  
الإحساس السمعى والبصرى. كأن القصيدة لاتكف عن تذكير

الأذن بحضور حاستها، وتذكير القارئ أن متعة الاستماع إلى أصوات الإيقاع لا تقل أهمية عن متعة الاندماج فى ترابطاتها الدلالية السمعية والبصرية على السواء.

يندر أن تمتد الأسطر – الأبيات فى قصيدة أمل يون أن تنقسم انقساماً لافتاً بين دلالات السمع والنظر، فالعين لا تكف عن النظر، والأذن لا تكف عن السمع، بل عن استراق السمع. أتذكر:

عينا القطة تنكمشان

فيدق الجرس الخامسة صباحا

أتحسس ذقنى النابتة.. الطافحة بثوراً وجراحا

(أسمع خطو الجارة فوق السقف

وهى تعد لساكن غرفتها

الحمام اليومى ..!)

دفع الأغطية، خرير الصنبور

خشخشة اللذباع، علوية جسدى المبهور

(والخطو المتردد فوقى ليس يكف)

لكنى فى دقة بائمة الألبان:

توقف فى فكى .. فرشاة الأسنان

كل شئ فى الأسطر السابقة ينبئ عن سيطرة حاسة البصر التى تتضافر مع حاسة السمع فتتمتد من عيني القطة، وتمضى مع الذقن الطافحة بثوراً، خطو الجارة، السقف، الحمام

اليومي، خشخشة المذياع، خربير الصنبور، الخطو المتردد، دقة  
بائعة الألبان، فلا تغادر الصور البصرية التي نسمعها، وتدفعنا  
إلى التحديق فيها، والانتباه لعلاقاتها، حتى تلك التي لا تقلت  
دفع الأغذية وعذوبة الجسد تحتها.

ولم تكن عينا أمل تَقْصُرُانِ مجالها على المشاهد المخلفة  
فى الغرف، بل تحدّق فى الشوارع، ملتقطة ملامح المدن التى  
عرفها، القاهرة والإسكندرية والسويس، وحفظت ذاكرته  
تفاصيلها البصرية التى تضافت مع خياله السمعى فى بناء  
صور قصائده، فلم تقلت العناصر التى تلمحها العين أو نسمعها  
الأذن على هذا النحو من التقطيع المشهدى الذى يجمع الأضداد:

نافورة حمراء

طفل يبيع الفل بين العربات

مقتولة تنتظر السيارة البيضاء

كلب يحك أنفه على عمود النور

مقهى، ومذياع، ونرد صاخب، وطاولات

ألوية ملوثة الأهناق فوق الساريات

أندية ليلية

كتابة ضوئية

الصحف الدامية العنوان .. يبيض الصفحات

حوادث، وملصقات

تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة

والثورة المنتصرة!

ولا تنفى كثافة الإحساس السمعى والبصرى حضور  
غيرهما من الإحساسات اللمسية والشمية والذوقية، ولكن يظل  
للسمع والبصر معا أولوية خاصة، أولوية ترند من القصيدة إلى  
صانعها. تتضافر مع انغماسه الحسى فى حياة المدنية العنيفة  
التي كان يحياها: صخب التجارب، تنافر المشاهد، عنف  
الأحداث، مبدأ الرغبة الذي كان ينتزع حريته قسرا من مبدأ  
الواقع، فالقاهرة المتعارضة التي تترك العين اللامعة والأذن  
المرهفة كانت جنة أمل دنقل المشتهاة وجحيمة الذي لم يفر منه  
شعره قط.

ولذلك، كان يندفع من سريره، تفتش البسمة الحماسية  
وجهه النحيل كله، تتوتر عروق رقبتة، تتوقد عيناه، تنتصب أذناه،  
ونحن فى طريقنا إلى قلب القاهرة، حبيبته التي كان يتشرب  
حضورها فى الساعات، أو حتى الأيام، التي كان يغادر فيها  
الفراش، فى أوقات الراحة التي كانت تفرضها قواعد العلاج  
الكيميائى والإشعاعى من السرطان اللعين الذي انتشر فى كل  
جسده. أتذكر، الآن، اندفاعته من السرير، كما أتذكر شعره،  
ضحكاته، تعليقاته، سخريته من الجميع، رفضه أن يساعده فى  
السير، جسده النحيل الذي أخذ يزداد نحولا وجفافا، إصراره  
على أن يدب على عصاه، وحده لون عون من أحد، بعد أن خانت



ساقه التي تيبست من طول فترة المرض، ولم يقلع العلاج الطبيعي في إصلاح حالها .

ونخرج من باب المعهد القومى للأمراض، وهو يندفع بيننا، ونمضى إلى وسط المدينة، قلبها الذى التصق به، وحفظ شوارعه شارعاً شارعاً، وتفاصيل محلاته واحداً واحداً، واختزن روائحه وأصواته وأصواته وإشارات مروره. ونظل نسهر إلى ما بعد منتصف الليل بكثير، ونعود على مهل. لىتمتع بمشاهد الشوارع الخالية، ويحدثنا عن جمال القاهرة بعد منتصف الليل، ونحن نقترّب من الفجر، ويتطلع إلى المصاييح التى تفرش ضوعها على إسفلت الشوارع الخالية، فأتذكر - بون أن أقول - مشهد الشوارع التى وصفها فى «سفر ألف دال» وأكاد أسمعه، وهو ينشدنى ذلك المقطع للمرة الأولى:

الشوارع فى آخر الليل .. آه

أرامل متشحات ينهنهن فى عتبات القبور - البيوت

قطرة .. قطرة .. تتساقط أدمعهن مصاييح ذابلة

تشبث فى وجنة الليل ثم .. تموت

...

الشوارع فى آخر الليل .. آه

خيوط من العنكبوت

والمصاييح - تلك الفراشات - عالقة فى مخالبها

تتلوى .. فتعصرها، ثم تتحلّ شيئا فشيئا  
فتمتص من دمها قطرة .. قطرة  
فالمصاييح قوت!

... ..

الشوارع في آخر الليل .. آه  
أناع تنام على راحة القمر الأبدى الصّموت  
لمعان الجلود المنفضة المستطيلة يغدو مصاييح  
مسمومة الضوء يففو بداخلها الموت،  
حتى إذا غرب القمر: انطفأت  
وغلى في شرايينها السم  
تنزفه قطرة .. قطرة .. في السكون الميت

وأظّل صامتا، مستغرقا في تداعيات ما أتذكر، ألمح الموت  
في مشهد الشوارع التي وصفها، وكأنه يرى الموت في التفافها  
على المدينة التي تبدو غارقة في انكسارها. وأستغرق في صمتي،  
إلى أن يُخرجني منه بسؤال مستفز، أو تعليق ساخر، فأعود إليه  
وأبعد الأفاعى التي تنام على راحة القمر الأبدى، ونستأنف  
الحوار، والمرح، والتعليقات، والنميمة، إلى أن نصل إلى معهد  
الأورام القومي، وأساعده على الخروج من سيارتي المتهالكة،  
ويتركني، ومعه عبلة التي ظلت إلى جواره، رفيقه الضراء  
والسراء.

\* \* \*

سنوات طويلة مضت على ذلك كله. دارت الأرض مرات ومرات، ولم يبق شئ على حاله. حين فارقنا، كان الوطن العربي كله يريد أصدقاء قصيدته «الوصايا العشر» بلازمتها الاستهلاكية «لا تصالح». كان العرب وقتها مؤرقين بقضية الصلح مع إسرائيل، ثائرين على من فكر فيه واقترفه. الآن، دارت الأرض واستدارت، ثم دارت واستدارت، وانتقلنا من صراع الشرق والغرب والصراع العسكري الإسرائيلي إلى النظام العالمي الجديد، وإلى السلام مع إسرائيل، ومؤتمر مدريد، واتفاقية أوسلو، وقيام السلطة الفلسطينية في غزة والضفة الغربية، ثم صراع الإخوة الأعداء، ومن صراع الإخوة الأعداء إلى صراع التنوير والإظلام. وانتقلنا من ذلك إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر، واستغلال إسرائيل الحملة الدولية على الإرهاب كي تمارس هي الإرهاب، وتقضي نهائيا على روح المقاومة الفلسطينية، وينتهي بها الصلف إلى حبس ياسر عرفات في مقره لأكثر من شهر، بينما تذبح هي الأبرياء وتتسف المخيمات، والرئيس الأمريكي يصادق على ما تفعله، مشتركاً معها في كذبة مكافحة الإرهاب. كل ذلك وحكامنا لا يزالون يتحدثون عن تمسكهم بالسلام، ويعلنون ليل نهار حرصهم على السلام المهيمن.

ألا يدفع ذلك كله إلى تذكر شعور أمل دنقل المتوهج بمشاعر الرفض؟! ترك لنا وصيته الشهيرة «لا تصالح». ولكننا

صالحنا، وثلنا ما استحققنا. رحمه الله. كان شغوفاً أن يواكب شعره الأحداث القومية: ألم يطلق على ديوانه الثانى عنوان «تعليق على ما حدث»؟! وهل فارق إيقاعنا إيقاع «تعليق على ما حدث» حتى لو دخلنا فى أزمنة اغتربت بنا؟ ترى هل يجرؤ أحد، فى هذه الأيام، أن ينشر قصائد رفض كقصائد أمل التى كانت تتسم لغتها بالجرأة وحِدَّة التمرد وجذرية الثورة؟ اختلف الزمن، وتغيرت النغمة، واستبدلنا لغة بلغة، لكن بقى سؤال أمل:

من يجرؤ أن يضع الجرس الأول فى عنق القطة؟

حاول أمل دنقل أن يضع الجرس فى عنق القط الشرس. لم يَخَفْ من وجهه المتخفى تحت قناع النقط، أو من وجهه المستور وراء قناع قيصر، أو تحت قبعة أمريكية. استترق السمع إلى كل شئ حتى إلى من يجدن الهوى بلسان الخليج، وتابعت عيناه حتى بطون الفتيات فى زيارات أعمامهن إلى العائلة. واختار الكتابة التى تفضح كل شئ، وكتب: فليكن العقل فى الأرض تصفى إلى صوته المطمئن، وليكن العدل فى الأرض، لكن العقل لم يكن، أصبح مغتربا يتسول، تسحب منه الحكومات جنسية الوطنى، وأصبح العدل موتا وميزانه البندقية، وملكا لمن جلسوا فوق عرض الجماجم بالطيلىسان - الكفن.

ولم يحتمل. انفجر موتا فى عامه الثالث والأربعين بعد أن أدرك ما أدرك، فكتب: قبل أن ينفجر موتا: إن الناس سواسية -

فى الذل- كأسنان المشط، وإن الوطن الذى نعيشه هو الأرض  
التي ما وعد الله بها:  
من خرجوا من صلبها  
وانتروا فى تربها  
وانطرحوا فى حبها  
مستشهدين.

كان يأمل - مثل صلاح عبد الصبور - أن تحمل كلماته  
الريح السواحة، أن تصافح قوادا ظمانا من أفئدة وجوه الأمة،  
تهديه إن ولى الأمر، فيوفق بين القدرة والفكرة وبين الحكمة  
والفعل. وكان يزيد على صلاح عبد الصبور بإيمانه بالشعب  
وبالفقراء، وإيمانه بالعنف الذى لا بد أن يصحب الرفض الذى  
يأتى بالثورة الجذرية التى انتظرها، ولكن الانتظار طال.  
واكتشف أمل - ما اكتشفه صلاح عبدالصبور - أنه يعيش فى  
انتظار عقيم، وأنه صار أشبه بالخيل التى صارت ناسا تسير  
إلى هوة الصمت، فتوقف قلبه الذى نسجت الجروح، والذى لعنته  
الشروح، ورقد فوق بقايا المدينة التى بادلها الحب والعداء.

\* \* \*

٦ أتذكر الليلة التى توقف فيها هذا القلب. ظلت متيقظا  
طوال الليل، أذنى معلقة إلى الهاتف، وقلبي يحوم حول السرير  
الذى يرقد فيه، ترعاه أعين عبلة الزوجة التى تحملت عذاب المرض

بإيمان وصبر، وأنس أخيه، فى الغرفة رقم (٨). وكان ذهنى لا يترك عن التفكير فى الوصية التى أوصانى بها فى صباح التاسع عشر من شهر مايو. ذهبت إليه فى الصباح. ابتسم حين رأتى. وطلب من زوجته وأخيه أن يغادرا الغرفة. وقال لى أريد أن أبلغك بما أريد أن تفعله عند موتى. قلت له: كف عن هذا الكلام. قال: كف أنت عن رومانسيك واستمع لى. أنا أعرف أن النهاية قادمة. وحدثنى عن النقود التى يضعها تحت وسادته، والتى لابد أن أنفقها على سفر أصدقائه الذين سيصاحبون جثمانه على الطائرة إلى أقصى الجنوب. لابد أن يسافروا معى بالطائرة حتى لا يتعبوا. ولابد أن أدفن فى قبر أبى. لا تجعل أحداً من هؤلاء الأصحاب، ولا أنت، ينفق على جنازتى مليما. لابد أن أتكفل أنا بنفقات موتى. هل تعدنى؟ وعده. ولم أكن أملك سوى ذلك أمام نبرات صوته الحاسمة المرتعشة التى لم تترك لى مجالا للكلام أو حتى التعقيب. ومر اليوم واليوم الذى بعده وظهرت علامات الانهيار الكامل.

لكنه قبل أن ينهار، طلب من مبد الرحمن الأبنودى أن يحضر إليه تسجيل الأغنية التى غناها له محمد قنديل، وكان مطلعها:

يا ناعسة لا لا لا لا

خلصت منى القواله

والسهم اللى رمانى

مالكنى لا محاله

وظل يعاود الاستماع إليها فى استغراق غريب، كما لو كانت كلمات الأغنية تفتح فى وعيه الطريق إلى النهاية التى سرعان ما اقتحمته، فكانت بداية النهاية، وتجسيد معنى السهم المهلك لا محالة. وجاءت بداية النهاية مع الغيبوبة المتقطعة، وسكون الغرفة الذى لم يقطعه سوى أنفاسه التى ازدادت وهنا على وهن، وصوت الأغنية التى غدت علامة الموت، وتركته فى ليل اليوم الأخير، بعد أن حسبناه نائما، فى رعاية حارسيه الحائنين: عبلة وأنس. ونمت ساعات، لأستيقظ فى السابعة من صباح الحادى والعشرين من مايو، بعد أن ارتفع صوت جرس الهاتف الذى استمر فى رنينه الملاح. ورفعت السماعة. كان صوت أنس ييكى وفاة أخيه، هرعت إلى المستشفى. وجاء الأصدقاء الحميمون. كنا جاهزين للنهاية التى أعدنا لها. أتذكر من كانوا حوله، وأقول لنفسى: ما أكثر الغائبين؛ عبد المحسن بدر، ولويس عوض، ويوسف إدريس .. القائمة طويلة.. محزنة:

كل الأحبة يرتحلون .

فترحل شيئا فشيئا من العين ألفة هذا الوطن

تتغرب فى الأرض، تصبح أغربة فى التابسين

ننمى زهور البساتين.

سافرنا بالطائرة كما طلب تماما. تولى عبدالرحمن  
الأبنودى قيادتنا إلى أن وصلنا الديار التي شهدت نشأة الثلاثة  
الذين قدموا إلى القاهرة معا: عبدالرحمن الأبنودى، ويحيى  
الطاهر عبد الله، وأمل بنقل. وحين كنا نقرب بالجنازة من قبر  
أبيه (كان مدرسا للغة العربية. ورث الابن عنه إحساسه اللغوى  
وسلامته التعبيرية وذاكرته الحافظة) تذكرت قصيدة «الجنوبى»  
آخر ما كتب فى الغرفة رقم (٨). دمت عيناى حين قرأتها، لأنها  
كانت تجسّد رؤيا النهاية، وتحمل آخر أقنعة الآتى من أقاصى  
الجنوب. وكما تفعل الذاكرة فى اللحظات الأخيرة، تستدير  
القصيدة من لحظة النهاية إلى لحظة البداية فيما يشبه الدائرة.  
ولا شئ بين البداية والنهاية سوى الموت. البداية كانت موت الأب،  
وتذكر الطريق إلى قبره، وموت الأخت الصغيرة ذات العينين.  
ويعد ذلك لاتخلف الذاكرة سوى صدى الأسماء التى تستبقيها  
فى أعمدة النعى. الوجه الأول (سيد الشرنوبى صديق مشترك  
لنا. عرفه أمل فى السويس. وزاملنى فى قسم اللغة العربية)  
خاض حربين (٥٦، ٧٣) لم ينخدش فيهما، ولكنه مات من  
التخدير فى عملية جراحية لمعالجة احتقان اللوزتين. الوجه الثانى  
أومأ به أمل إلى صديق أتى معه من الجنوب، لكنه مات معنويا  
فى نظره. وكان الوجه الثالث الحميم والآخر وجه يحيى الطاهر  
عبدالله (أبو أسماء ابنته التى تبناها عبدالرحمن الأبنودى بعد  
وفاة يحيى، ورعتها عطيات الأبنودى رعاية أم حنون) قرين أمل



الذى سبقه إلى الرحيل. ولاشئ بعد هذه الأوجه الغائبة سوى  
الموت، يأتى رسوله سائلا: هل تريد قليلا من الصبر؟ وتأتى  
الإجابة:

- لا

فالجنوى يا سيدى

يستهي أن يكون الذى لم يكنه

يستهي أن يلاقى اثنين:

الحقيقة - والأوجه الغائبة

ومضى أمل إلى الأوجه الغائبة. ووصل إلى الحقيقة التى  
اشتهاها. وصرنا فى الجنازة. ما بين منازل القرية النائية فى  
أقاصم الجنوب والمقابر التى تبعد عنها، وأودعناه، كما طلب، قبر  
أبيه، يرقد إلى جواره بعد أن اشتهى أن يكون الذى لم يكنه.  
وعدنا إلى القاهرة.. دون أمل.



## الفهرس

- \* مفتتح : ٩
- \* عن النص الإحيائي :
- ٢٥ - ما بين الإحياء والتناص
- ٣٧ - تناص الشعر الإحيائي ..
- ٤٧ - انفتاح التناص الإحيائي
- \* تجليات الوجدان
- ٥٩ - ولادة أبولو
- ٧٣ - ميلاد شاعر
- ٩١ - واحد من شعراء أبولو
- ١١٣ - ذكرى الشابى
- ١٢٩ - إرادة الحياة
- ١٤٣ - صلوات فى هيكل الحب
- ١٥٧ - ما قد لا نعرفه عن الشابى
- \* مجاوزة الرومانسية
- ١٧٣ - من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى
- ١٩٣ - صورة الشاعر الحديث
- ٢٠٧ - أسطورة الشاعر الحديث
- ٢٢١ - توديع البياتى
- ٢٣٧ - حياته فى الشعر
- ٢٥١ - قناع الصلاح
- ٢٦٥ - لماذا أونيس؟

## \* مشروع أحمد حجازى

- ٢٨٣ - جائزة أحمد حجازى
- ٢٩٣ - قصيدة المشروع القومى
- ٣٠٣ - أوراس
- ٣١٧ - تحول قصيدة المشروع القومى
- ٣٢٧ - تساعد التحول

## \* عن أمل دنقل

- ٣٤٣ - من بدايات أمل دنقل
- ٣٥٥ - أمل دنقل الشاعر العمودى
- ٣٦٧ - ثلاثة أوجه للقمر
- ٣٨١ - حكاية نقدية
- ٣٩٣ - الشاعر القومى
- ٤٣٥ - طيور أمل دنقل
- ٤٣٣ - من أمل دنقل إلى جوناك إكيلوف
- ٤٥٣ - ذكريات أمل دنقل

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٠٩٢ / ٢٠٠٢

ISBN . 977 - 01 - 7826 - 8





وفي عامها التاسع أصبحت مكتبة الأسرة واحدة من أهم ركانز التنمية الثقافية في مصر والتي هي أساس أي تنمية اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية فالثقافة هي البنية التحتية لأي مشروعات تنموية لأنها تعمل على بناء المجتمع وترسيخ قيمه وتراثه الثقافي حماية من تداخل الثقافات الأخرى وقد استطاعت مكتبة الأسرة بما تصدره من كتب قيمة بأسعار في متناول الجميع وأن تصبح جزءاً هاماً من اهتمامهم العام.

ومنتذ العام ٢٠٠٠ دخلت مكتبة الأسرة مرحلة النشر الثقيل. بنشر الموسوعات بعد أن أشرق نور المعرفة في كل بيت مصرى تقريباً بحوالى أكثر من ٤٠ مليون نسخة كتاب صدرت على مدى الأعوام الماضية. بحيث أصبح نشر الموسوعات ضرورة لاكتمال المنظومة التي أصبحت تمثل قاعدة أساسية للتنمية الشاملة في مصر لا يمكن الاستغناء عنها في خضم عصر المعرفة والمعلوماتية. وهي العلامة الفارقة بين الأمم النامية والمتحضرة.

سوزان مبارك

Bibliotheca Alexandrina

0447586



مهرجان القراءة للجميع .. مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ مهرجان القراءة للجميع .. مكتبة الأسرة ٢٠٠٢

إنتاج الهيئة العامة للكتاب

الثمن ٤٠٠ قرش